

季羡林 主编

日本文化编

日本文学史

近代卷

叶渭渠 唐月梅 著

经济日报出版社

东方文化集成

日本文化编

日本文学史

近代卷

叶渭渠　唐月梅＝著

经济日报出版社

东方文化集成·日本文化编

图书在版编目(CIP)数据

日本文学史近代卷、现代卷/叶渭渠,唐月梅著.－北京:经济日报出版社,1999.6
ISBN 7－80127－472－5

Ⅰ.日… Ⅱ.①叶 ②唐… Ⅲ.①文学史－日本－近代 ②文学史－日本－现代 Ⅳ.I313.09

中国版本图书馆CIP数据核字(1999)第11880号

《东方文化集成》

日本文化编

日本文学史 近代卷、现代卷

叶渭渠 唐月梅 著

责任编辑 刘振宇 胡子清
责任校对 李 静 李 暖
经济日报出版社出版发行
北京市宣武区白纸坊东街2号
邮政编码 100054
全国新华书店经销
北京通州新华印刷厂印刷
850×1168毫米 32开本 95千字 45印张
2000年1月第1版 2000年1月第1次印刷
ISBN 7－80127－472－5/K·28
定价 88元(两卷)



金俊烨　韩国社会科学院院长

吴亨根　韩国东国大学佛学研究院院长

马悦然　瑞典皇家科学院院士　教授　诺贝尔奖瑞典文学院评审委员会委员

杜维明　美国哈佛大学教授　哈佛燕京学社主任

特别顾问　韩天石　张学书　麻子英

顾　问　（按姓氏笔划为序）

王元化　马　曜（白族）邓广铭　任继愈　朱维之

汤一介　纳忠（回族）启功（满族）林志纯　周一良

张广达　张岱年　张岂之　侯仁之　钟敬文

清格尔泰(蒙族)　袁行霈

《东方文化集成》总编委会

主　编　季羡林

副主编　陈嘉厚　叶奕良　张殿英　吴学林　梁沂滨

《东方文化集成》分编委会

《东方文化综合研究编》

主编　季羡林　编委　陈嘉厚　孟昭毅

《中华文化编》

主编　刘　烜王守常　编委　王邦维

《日本文化编》

主编　叶渭渠　编委　潘金生　王家骅　卞崇道　王新生

《朝鲜、韩国、蒙古文化编》

《东方文化集成》总序

季羡林

我们正处在一个新的“世纪末”中。所谓“世纪”和“世纪末”,本来是人为地创造出来的。非若大自然中的春、夏、秋、冬,秩序井然,不可更易,而且每岁皆然,决不失信。“世纪”则不同,没有耶稣,何来“世纪”?没有“世纪”,何来“世纪末”?道理极明白易懂。然而一旦创造了出来,它就产生了影响,就有了威力。上一个“世纪末”, 19 世纪的“世纪末”,在西方文学艺术等意识形态领域中就出现过许多怪异现象,甚至有了“世纪末病”这样的名词,这是众所周知的事实,无待辩论与争论。

当前这一个“世纪末”怎样呢?

我看也不例外。世界上许多国家和地区都出现了政治方面天翻地覆的变化,不能不令人感到吃惊。就是在意识形态领域内,也不平静。文化或文明的辩论或争论就很突出。平常时候,人们非不关心文化问题,只是时机似乎没到,争论不算激烈。而今到世纪之末,人们非常敏感起来,似乎是憬然醒悟,于是东西各国的文人学士讨论文化的兴趣突然浓烈起来,写的文章和开的会议突然多了起来。许多不同的意见,如悬河泄水,滔滔不绝,五光十色,纷然杂陈。这样就形成了所谓“文化热”。

在这一股难以抗御的“文化热”中,我以孤陋寡闻的“野狐”之身,虽

无意随喜,却实已被卷入其中。我是一个有话不说辄如骨鲠在喉的人,在许多会议上,在许多文章中,大放厥词,多次谈到我对文化,特别是东方文化与西方文化的联系,以及东方文化在未来的新世纪中所起的作用和所占的地位等等的看法。颇引起了一些不同的反响。

为说明问题计,现无妨把我个人对文化和与文化有关的一些问题的看法简要加以阐述。我认为,在过去若干千年的人类历史上,民族和国家,不论大小久暂,几乎都在广义的文化方面做出了自己的贡献。这些贡献大小不同,性质不同,内容不同,影响不同,深浅不同,长短不同;但其为贡献则一也。人类的文化宝库是众多的民族或国家共同建造成的。使用一个文绉绉的术语,就是"文化多元主义"。主张世界上只有一个民族创造了文化,是法西斯分子的话,为我们所不能取。

文化有一个很突出的特点,就是,文化一旦产生,立即向外扩散,也就是我们常说的"文化交流"。文化决不独占山头,进行割据,从而称王称霸,自以为"老子天下第一",世袭珍藏,把自己孤立起来。文化是"天下为公"的。不管肤色,不择远近,传播扩散。人类到了今天,之所以能随时进步,对大自然,对社会,对自己内心认识得越来越深入细致,为自己谋的福利越来越大,重要原因之一就是文化交流。

文化虽然千差万殊,各有各的特点;但却又能形成体系。特点相同、相似或相近的文化,组成了一个体系。据我个人的分法,纷纭复杂的文化,根据其共同之点,共可分为四个体系:中国文化体系,印度文化体系,阿拉伯伊斯兰文化体系,自古希腊、罗马一直到今天欧美的文化体系。再扩而大之,全人类文化又可以分为两大文化体系:前三者共同组成东方文化体系,

后一者为西方文化体系。人类并没有创造出第三个大文化体系。

东西两大文化体系有其共同点,也有不同之处。既然同为文化,当然有其共同点,兹不具论。其不同之处则亦颇显著。其最基本的差异的根源,我认为就在于思维方式之不同。东方主综合,西方主分析,倘若仔细推究,这种差异在在有所表现，不论是在人文社会科学中，还是在理工学科中。我这个观点曾招致不少的争论。赞成者有之,否定者有之,想同我商榷者有之,持保留意见者亦有之。我总觉得,许多人(包括我自己在内)对东西方文化了解研究得都还不够深透,有的人连我的想法了解得也还不够全面,不够实事求是,却唯争论是尚,所以我一概置之不答。

有人也许认为,我和我们这种对文化和东西文化差异的看法,是当代或近代的产物。我自己过去就有过这种看法。实则不然。法国伊朗学者阿里·玛扎海里所著《丝绸之路》这一部巨著中有许多关于中国古代发明创造的论述,大多数为我们所不知。我在这里不详细介绍。我只引几段古代波斯人和阿拉伯人论述中国文化和希腊文化的话：

由扎希兹转载的一种萨珊王朝(226—Ca. 640 年)的说法是“希腊人除了理论之外从未创造过任何东西。他们未传授过任何艺术。中国人则相反。他们确实传授了所有的工艺,但他们确实没有任何科学理论。”(页 329)

羡林按 最后一句话不符合事实,中国也是有理论的。这就等于黑格尔说 中国没有哲学。完全是隔膜的外行话。书中还说：

在萨珊王朝之后,费尔多西、赛利比和比鲁尼等人都把丝绸织物、钢、砂浆、泥浆的发现一古脑儿地归于耶摩和耶摩赛德。但我们对于丝织物和钢刀的中国起源论坚信不疑。对于诸如泥浆——水泥等其余问题,它们有

99%的可能性也是起源于中国。我们这样一来就可以理解安息——萨珊——阿拉伯——土库曼语中一句话的重大意义:“希腊人只有一只眼睛,唯有中国人才有两只眼睛。”约萨法·巴尔巴罗于1471年和1474年在波斯就曾听到过这样的说法。他同时还听说过这样一句学问深奥的表达形式:“希腊人仅懂得理论,唯有中国人才拥有技术。”(页376)

关于一只眼睛和两只眼睛的说法,我还要补充一点其他人同样也介绍了另外一种说法,它无疑是起源于摩尼教:

“除了以他们的两只眼睛观察一切的中国人和仅以一只眼睛观察的希腊人之外,其他的所有民族都是瞎子。”(页329)

我之所以这样不厌其烦地引这许多话,决不是因为外国人夸中国人有两只眼睛而沾沾自喜,睥睨一切。令我感兴趣的是,在这样漫长的时间以前,在波斯和阿拉伯地区就有了这样的说法。我们今天不能不佩服他们观察的细致与深刻,一下子就说到点子上。除了说中国没有理论我不能同意之外,别的意见我是完全同意的。在当时的世界上,确实只是中国和希腊有显著、突出、辉煌的文化。现在中国那一小撮言必称希腊的学者们或什么“者们”,可以憬然醒悟了。

但是这也还不是令我最感兴趣的问题。我最浓烈的兴奋点在于,正如我在上面所说的那样,畅谈东西文化之分,极富于近现代的摩登色彩。波斯和阿拉伯传说都证明东西文化之分的说法,古已有之,于今为烈而已。其次,令我感到欣慰的是,文化的东西二分法,我并非始作俑者,古代的“老外”已先我言之矣。令我更感到欣慰的是我讲的东西方思维方式是东西文化的基础。波斯和阿拉伯古代的说法,我认为完全证实了我的看法。

分析出理论,综合出技术,难道不是这样子吗?

时至今日,古希腊连那一只眼睛也早已闭上,欧洲国家继承并发扬了古希腊辉煌的文化,使欧洲文化光照寰宇。工业革命以后,技术也跟了上来,普天之下,莫非欧风。欧美人昏昏然陶醉于自己的胜利之中,以‘天之骄子’自命,好像有了两三只眼睛。但他们完全忘记了历史,忽视了当前的危机。而中国呢,则在长时期内,由于内因和外因的缘故,似乎把两只眼睛都已闭上。古代灿烂文化不绝如缕。初则骄横自大,如清初诸帝那样,继则震于西方的船坚炮利,同样昏昏然拜倒在西方的什么裙下,一直到了今天,微有苏醒之意,正在奋发图强中。

从上面谈到的历史事实中,我得出了一个结论:上下五千年,纵横十万里,东西文化的变迁是‘三十年河东,三十年河西’。这本来是两句老生常谈,是老百姓的话,并不是我的发明创造。我提出来说明东西文化的关系,国内外都有赞成者,国内也有反对者,甚至激烈反对者。我窃以为这两句话只说明了一个事实。中国古代哲学讲变易,佛家讲无常,连辩证法也讲事物时时都在变化中。大自然、人类社会和人类内心,无不证明这两句话的正确。我不过捡来利用而已。《三国演义》开宗明义就说:‘话说天下大势,分久必合,合久必分。’说的不也就是这个浅显的道理吗?

可是东西方都有人昧于这个浅显的道理。特别是在西方,颇有人在有意识或无意识中,觉得自己的辉煌文化会万岁千秋地辉煌下去的。中国追随者也大有人在。他们根本没有意识到,文化也像世间的万事万物一样,不会永驻的,也是有一个诞生、发展、成长、衰竭、消逝的过程的。

但是,中国有一句俗话:是非自在人心。人是能够辨是非,明事理的。

以自己的文化自傲的西方人也不例外。在第一次世界大战以前,西方这种人简直如凤毛麟角。一战爆发,惊醒了某一些有识之士。事实上在一战爆发前,就有人有了预感。德国学者奥斯瓦尔德 · 斯宾格尔(Oswald Spengler)在1911年就预感到世界大战迫在眉睫。后来大战果然爆发。从1917年起,斯宾格尔就开始写《西方的没落》。书一出版,立即洛阳纸贵。他的基本想法是:文化都可以分为四个阶段:一,青春;二,生长;三,成熟;四,衰败。尽管他的推论方法,收集资料,还难免有主观唯心的色彩。但是,他毕竟有这一份勇气,有这一份睿智,敢预言当时如日中天的,他认为在世界历史上八个文化中唯一还有活力的文化也会"没落"。我们不能不对他表示敬意。美中不足的是,他还没有认识到东方文化和西方文化的存在和交流关系。(参阅齐世荣等译《西方的没落》上下册,商务印书馆,1995年)

在西方,继斯宾格尔而起的是英国历史学家汤因比(Arnold J. Toynbee, 1889-1975年)。他自称是受到了前者的影响。二人同样反对"欧洲中心主义",是他们有先见卓识之处。汤因比继承了斯宾格尔的意见,认为文化——他称之为"文明"——都有生长一直到灭亡的过程。他把人类历史上的文明分为21种,有时又分为26种。这些意见都表述在他的巨著《历史研究》中(1934-1961年),共12卷。他比斯宾格尔高明之处,是引入东方文化的讨论。到了70年代,他同日本社会活动家池田大作对话时,更进一步加以发挥,寄希望于东方文化。(参阅《展望二十一世纪》,国际文化出版公司,1985年)

我并不认为,斯宾格尔和汤因比——继他们之后欧美一些国家还有一批哲学家和历史学家、社会学家,赞成他们的意见,我在这里不具引——等

的看法都百分之百正确。但在举世昏昏,特别是欧美人昏昏的情况下,唯独他们闪耀出一点灵光，是十分难能可贵的。他们的看法从大体上来看，我认为是正确的。如果借用上面提到的古代波斯和阿拉伯人的说法,我就想说 :希腊人及其后代的那一只眼睛,后来逐渐变成了两只眼睛 ;可物极必反 ,现在快要闭上了。中国人的两只眼睛,闭上了一阵,现在又要睁开了。

闭上眼睛的欧美人士，绝大多数一点也不了解东方，而且压根儿也没有了解的愿望。我最近多次听人说到,西方至今还有人认为中国人还缠小脚 ,拖辫子 ,抽大烟 ,养小老婆。甚至连文人学士还有不知道鲁迅为何许人者。在这样地球越变越小 ,信息爆炸的时代 ,西方之“ 文明人 ”竟还如此昏聩 ,真不能不令人大为惊异。反观我们中国 ,情况恰恰相反。欧美的一切 ,我们几乎都加以崇拜。汉堡包、肯德基、比萨饼 ,甚至莫须有的加州牛肉面 ,只要加一个洋字 ,立即产生大魅力 ,群众趋之若鹜。连起名字，有的都带有点洋味。个人名字与店铺名字 ,莫不皆然。至于化妆品 ,外国进口的本来就多。中国自造的也多冠以洋名 ,以广招徕。爱国之士 ,无不痛心疾首 ,谴责这种崇洋媚外的风气和行为。然而 ,从一分为二的观点上来看 ,也有其有利的一面。孙子说 :“ 知己知彼 ,百战不殆。”专就东西而论 ,现在的情况是 ,我们对西方几乎是了若指掌 ,而西方对东方则如上面所说的那样，是一团漆黑。将来一旦有事，哪一方面占有利条件和地位，昭如日月矣。

对西方的文化，鲁迅先生曾主张“ 拿来主义 ”。这个主义至今也没有过时。过去我们拿来 ,今天我们仍然拿来 ,只要拿得不过头 ,不把西方文化的糟粕和垃圾一并拿来 ,就是好事 ,就会对我们国家的建设有利。但是，

根据我上面讲的情况,我觉得,今天,在拿来主义的同时,我们应该提倡“送去主义”,而且应该定为重点。为了全体人类的福利,为了全体人类的未来,我们有义务要送去的,但我们决不会把糟粕和垃圾送给西方。不管他们接受,还是不接受,我们总是要送的。《诗经·大雅》说“:投我以桃，报之以李。”西方文化给人类带来了一些好处。我们中国人，我们东方人,是懂得感恩图报的民族。我们决不会白吃白拿。

那么,报些什么东西呢?送去些什么东西呢?送去的一定是我们东方文化中的精华。送去要有针对性,针对的就是我在上面提到的那一个西方文化产生的“危机”。光说“危机”,过于抽象。具体地说,应该说是“弊端”。近几百年以来,西方文化产生的弊端颇多,举其大者,如环境污染、大气污染、臭氧层破坏、生态平衡破坏、物种灭绝、人口爆炸、新疾病丛生、淡水资源匮乏，等等。此等弊端，如不纠正，则人类前途岌岌可危。弊端产生的根源,与西方文化的分析的思维方式有紧密联系。西方对为人类提供生存所需的大自然分析不息,穷追不息,提出了“征服自然”的口号。“天何言哉!”然而“天”——大自然却是能惩罚的,惩罚的结果就产生了上述诸种弊端。

拯救之方,我认为是有的,这就是“改弦更张”、“改恶向善”,而这一点只有东方文化能做到。东方文化的基本思维方式是综合,表现在哲学上就是“天人合一”,张载的《西铭》是一篇表现“天人合一”思想最精辟的文章“:乾称父,坤称母,予兹藐焉,乃混然中处。故天地之塞吾其体,天地之帅吾其性。民吾同胞,物吾与也。(下略)”印度哲学中的“梵我一如”,也表达了同样的思想。总之,东方文化主张人与大自然是朋友,不

是敌人,不能讲什么“ 征服 ”。只有在了解大自然,热爱大自然的条件下，才能伸手向大自然索取人类衣、食、住、行所需要的一切。也只有这样，人类的前途才有保障。

我们要送给西方的就是这种我们文化中的精华。这就是我们“ 送去主义 ”的重要内容。

我们的“ 李 ”送了出去，接受不接受呢？实际上，我们还没有正式地送，大规模地送。连我们东方人自己，其中当然包括中国人，还不知道，还不承认自己有这种宝贝，我们盲目追随西方，也同样向自然界开过战，我们也同样有那一些弊端,立即要求西方接受,不也太过分了吗 ?不过,倘若稍稍留意,人们就会发现,现在世界各国,不管出于什么动机,也不管是根据什么哲学,注意到上述弊端而又力求改变的人越来越多了。今年《日本经济新闻》刊载了高木韧生的文章,说 21 世纪科研重点将是‘ 人类生存战略 ”。这的确是见道之言。我体会,这里所说的‘ 科研 ’包括文理两个方面。作者把科研提高到‘ 人类生存 ’这个高度来看,不能不谓之有先见之明,应该受到我们大家的最高的赞扬。至于惊呼人口爆炸的文章,慨叹新疾病产生的议论，让人警惕环境污染、臭氧层破坏、生态平衡的破坏、淡水资源的匮乏等等的号召,几乎天天可见。人类变得聪明起来了,人类前途不是漆黑一片了。我想,世界各国每一个有心人,无不为之欢欣鼓舞。我这一个望九之年的耄耋老人,也为之手舞足蹈了。

我在上面刺刺不休说了那么多话,画龙点睛,不出一点 我曾在一次国际学术讨论会上说过一篇短话,题目叫做‘ 只有东方文化能够拯救人类 ”。我在上面说的千言万语,其核心就是这一句短短的话。至于已经来到我们

门前的21世纪究竟会是什么样子?西方文化究竟如何演变?东方文化究竟能起什么具体的不是空洞的作用?人类的前途究竟何去何从?所有这一切问题,都有待于历史发展的进程来加以证明。从前我读过一个近视眼猜匾的笑话。现在新的一个世纪还没有来临,匾还没有挂出来,上面有什么字,我们还不能知道。不管自诩眼睛多么好,看得多么远,在这一块尚未挂出来的匾前,我们都是近视眼。

在这样的情况下,我认为,我们最重要的任务就是学习,就是了解。我们责怪西方不了解东方文化,不了解东方,不了解中国,难道我们自己就了解吗?如果是一个诚实的人,他就应该坦率地承认,我们中国人自己也并不全了解中国,并不全了解东方,并不全了解东方文化。实在说,这是一出无声的悲剧。

了解的唯一途径就是学习,而学习首先必须有资料。对我们知识分子来说,学习资料首先是文字,也就是书籍。环顾当今世界,在“欧洲中心论”还有市场的情况下,在西方某一些人还昏昏然没有睁开眼睛的时候,有关东方的书籍,极少极少。有之,亦多有偏见,不能客观。西方如此,东方也不例外。即使我们有学习的愿望,也是欲学无书。当然,东方各国的情况不尽相同,各国刊出书籍的多寡也不尽相同。但总之是很少的。有的小一点的国家,简直形同空白。有个别东方国家几乎毫无人知,它们的存在在一团迷雾中,若明若暗,似有似无。这也是一出无声的悲剧。

就是为了这个缘故,我们这一批人不自量力——或者更明确地说是认真“量”过了自己的“力”,倡议编纂这一套巨大空前的《东方文化集成》。虽然,我们目前的队伍,由于历史造成的原因,还不是太大,我们的基础还

不是太雄厚;但是,我们相信主观能动性。我们想"挽狂澜于既倒",我们决非徒托空言。世界人民、东方人民、中国人民的需要，是我们的动力。东方人民和西方人民的相互了解,是我们的愿望。东方人民和西方人民越来越变得聪明,是我们的追求。我们老、中、青三结合,而对著作的要求则是高水平的。我们希望,能通过这个活动,既提高了中国对东方文化的研究水平,又能培养出一批学有专长的人才,收得一举两得之效。

我们既反对"欧洲中心主义",我们反对民族歧视。但我们也并不张扬"东方中心主义"。如果说到或者想到,在21世纪东方文化将首领风骚的话，那也是出于我们对历史发展的观察与预见，并不出于什么"主义"。本着这种精神,我们对东方几十个国家一视同仁。国家不论大小,人口不论多寡,历史不论久暂,地位不论轻重,我们都平等对待,决不抬高与贬低,拜倒与歧视。每一个东方国家都在我们丛书中占有地位。但国家毕竟不同,资料毕竟多寡悬殊。我们也无法强求统一。有的国家占的篇幅多一点,有的少一点。这是实事求是,与歧视毫无关联。我们虔诚希望,在即将来临的21世纪中,中国的两只眼睛都能睁开,而且睁得大大的,明亮而睿智。西方的一只眼睛能变成两只,也同样睁开,而且睁得大大的,明亮而且睿智。世界上各个民族也都有了两只眼睛,都要睁得大大的,明亮而且睿智。我们共同学习,努力互相了解。我们坚决相信,只要能做到这一步,人类会越来越能互相了解,世界和平越来越成为可能,人类的日子会越来越好过,不管还需要多么长的时间,人类有朝一日总会共同进入太平盛世,共同进入大同之域。

1996年3月20日

【东方文化集成】

一项迎接二十一世纪东方文化复兴

和再创辉煌的世界性文化工程

一套特大型多学科学术丛书

国家社会科学基金“八五”规划重点项目

本书由中国社会科学院出版基金资助

作者简介

叶渭渠　中国社会科学院教授，曾任早稻田大学、学习院大学、立命馆大学客座研究员和横滨市立大学客座教授。专著有《日本文学思潮史》、《日本古代文学思潮史》、《冷艳文士川端康成传》等，译作有加藤周一《日本文学史序说》（与唐月梅合译）、川端康成小说、散文、文论等系列作品。

唐月梅　中国社会科学院教授，曾任早稻田大学、立命馆大学客座研究员和横滨市立大学客座教授。专著有《怪异鬼才三岛由纪夫》、《日本人的美意识》等，译作有三岛由纪夫的《假面自白》、《潮骚》、《金阁寺》、《爱的饥渴》、《春雪》等系列作品。

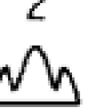
《日本文学史》(近代卷)内容简介

《日本文学史》全四卷,本卷为近代卷。

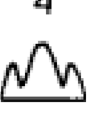
本卷在回顾古代和汉文学历史经验的基础上,在和洋文学艺术传统的交流中,有序地展开叙述日本近古文学向近代文学发展的全过程。从历史发展的动态中,客观而明晰地论述江户文学的传承性,引进西欧美学哲学与文学理念和方法,近代文学的理论和批评的启蒙,各种主义形态的文学的生成、发展、鼎盛、衰落的内外因素。多学科立体交叉式地审视近代文学创作与近代美学哲学、文学理论与批评的血脉联系,以文学思潮为中轴,描绘出文学批评、小说、诗歌、戏剧诸文学模式的发展轨迹,并具体而细腻地分析有代表性的作家和作品。

目　录









第十六章　新思潮派与新现实主义

第十七章　芥川龙之介

第十八章　新剧、诗歌与近代文学的终结

附录

序章　古代与近代文学的接合

和汉文学融合的历史经验——近代社会文化结构与文学——近代文学发生的大文化背景——导入西方文学思潮的可能性——确立近代文学的基准——近现代史期划分的几点思考

第一节
和汉文学融合的历史经验

日本文学史，从原初文学和文学意识的萌芽与生成，经过与大陆儒佛文学思想长期不断的撞击、选择、消化与融合，最终形成以民族的审美价值为主体的、以写实、浪漫和象征为三大主流的日本古代文学，主宰着日本文学的发展方向。

日本古代文学的形成与发展过程中，受到外来文学的激烈碰撞，在处理本土文学与外来的文学结合的关系问题上，从上古、中古到中世、近世不断地反复出现过‘汉风’与‘国风’的两种极端的交替而达到最后的结合。这种结合，以日本本土原初文学思想为根基，本土文学思想认同为主体，来吸收大陆文学思想的滋养，逐渐形成自己民族的文学思想体系和文学

传统。这是需要对本土文学及其思想有一种自觉的认识，同时对外来大陆文学思想的同属东方的本质及其相异性有一个明确的理解，达到多层次地引进，才能对两种文学及其思想保持稳定的认识。最典型的例子就是“和魂汉才”的提出，确保建立一个适应于两者结合的机制。

当然，建立这样一个机制是经过漫长的探索过程，也走过曲折的道路才最终达成的。从历史和文化思想原因来说，日本古代文学意识自力形成而尚未强固的时候，就受到大陆儒佛文化的猛烈冲击。当时从政体、律法到文字几乎全部“汉化”，在文化上对本土文化和外来的大陆文化都缺乏比较，以及深入的历史性的分析，对本土文化包括本土文学尚未达到完全自觉的程度，容易将处于强势的大陆文化视作惟一先进的东西。在文学方面，从思想到形式都把汉文学照搬过去，带有很大的盲目性。直至平安时代，尤其是以《源氏物语》问世为契机，开始自觉地树立由民族的、历史的独特审美价值体系，以及由这一体系所形成的文学精神，从而形成民族传统的主体，其后在和汉文学及文学思想的交流中，保持和发扬传统的创造性。即经过与汉文学的结合，强固其深层的主体内在结构，包括民族的心理结构、思维模式、价值观念和行为模式等。从原初写实的真实(まこと)意识的自力形成之后,在和汉文学的历史联系中，其间虽然也出现过汉风运动和深受朱子学影响的劝善惩恶主义文学思潮，但从整体来看，占主流的是在外在交流中发展了日本文学及其思想的自律性，确立其与汉文学及其思想交流中的主体性，产生了浪漫的物哀(もののあわれ)、象征的空寂(わび)幽玄和闲寂(さび)风雅等美意识，从而形成了流贯于历史长河的、属于自己民族的文学。

日本文学发展的历史证明，对传统的文学不是需要不需

要承传的问题，而是如何承传的问题。历史总是在发展，传统随着历史的交替也有一个适应时代发展的问题，即也存在自身的发展问题。全盘汉化就将会失去民族的特质，不加批判地全盘保守传统，包括传统中带情性的不适应时代发展的东西，就有可能产生阻碍和破坏传统的作用。近世的古典主义文学走向排外复古，与昂扬狭隘的民族意识和国家观念结合，脱离了文学的轨道，成为复古倒退的政治运动的一部分，这是深刻的历史教训。

以上事实说明，在和汉文学的交流中，首先要建立一个结合的机制。在和汉文学交流史上，曾采取过“冲突·认同”的模式和“冲突·拒斥”的模式，前者否定日本本土文学的自律要素，而以汉文学，主要是汉文学的儒佛思想作为决定的因素，采取完全认同的态度；后者则全盘否定外来文学及其思想的他律要素，完全无视外来文学及其思想对本土文学更生与发展所具有的催化作用。总之，这两个模式都未能正确把握和汉文学对立价值是一个文学整体中的综合因素，而不是并列因素，相反地把某一文学因素推向极端，因而未能为和汉文学的并存、融合提供综合的因素，来建立一个融合的机制。因此，必须排除将和汉文学及其思想的对立单纯化，努力寻找其结合点，使之或并存或融合，这样就必须打破上述两种单一的模式，建立一个以本土文学及其思想为根底，广泛吸收外来的汉文学及其思想的多元模式，来实现自身的转化。“冲突·并存·融合”的文学模式是最佳的选择。

其次，和汉文学的结合，不是两者的折衷，也不是两者的混合，即不是简单的嫁接。因为折衷、混合、嫁接都没有把握两者深层价值结合的本质。所以说，和汉文学的结合，不是物理的混合，而是化学的化合，使两者都发生变化。这种变化是

多层次的变化,包括文学理念、历史价值、表现模式等,这在一元结构体系内—— 无论是本土的一元结构还是外来的一元结构—— 都是无法完成的。所以要达到和汉文学两者的化合，产生不脱离日本民族特质的变化，就需要在日本本土文学背景及其形成的传统框架内，接受外来的汉文学要素的持续影响，一方面引起对本上文学结构的转化和再创造，形成化合的基因；另一方面，两者的化合要有一个并存和互相比较的过程，使外来的汉文学的基本特性变质变形，产生可能化合的元素。还要有一个多元混合、长期顺应的过程，在这个过程中择优而从,适者生存,包容、并存和结合。这只有在" 冲突·并存·融合 "的模式才能完成。也就是通常所说的" 日本化 "的完成。

因此可以说,要组合这样一个" 冲突·并存·融合 "的模式，对本土文学及其思想的创造性转化是基本条件，接受外来的汉文学及其思想则是转变中的重要环节。这样结合形成的新的文学实体、新的思想体系,就是一种以" 和魂汉才 "为主导的文学复合体。当然,在吸收" 汉才 "的过程中,不可避免地吸收" 汉魂 ",带来文学观念和价值的转变,但这转化是双向的,是" 你中有我,我中有你 ",而以" 我 "—— 本土文学及其思想为主体。加藤周一曾说道": 吸收汉才的过程,汉魂也跟着过来了。汉魂给日本带来什么影响呢？古代儒学、佛教，也包括道教，给日本带来了不少影响。佛教传入日本后，同日本的土著神道结合,形成 ' 神佛融合 ' 。儒学传入日本后,(中略)加强了日本原有的神道，儒佛和神道融合，产生新的价值观，也强化日本人早先习惯了的价值观。' 和魂 ' 和与 ' 汉才 ' 一道进来的 ' 汉魂 ' 融合,' 汉才 ' 和 ' 和才 ' 融合,经历了约一千二百年,持续至今。一千二百年的历史沿袭下来，融合形成了日本化的

东西”①。

日本古代文学经过一千二百年的岁月嬗变，对和汉文学的审视和比较更趋冷静和稳定，实现了从一元文学模式——无论是和文一元模式还是汉文一元模式——解放出来，对文学模式的选择更趋自觉和多元性。其吸收外来文学的目的性更加明确：学习外来文学是为了充实、完善和丰富本土文学，而不是向外来文学认同；承传本土文学，是为了创新和发展，而不是选择过去、全面继承过去而拒斥外来的东西，因而适应了大众的受容心态，取得大众的共识和自觉的支持，选择吸收、消化和融合适于自身需要的东西，从而形成具有民族特色的、独自形成自己的文学体系。在和汉文学交流中建立本土文学与外来文学的融合机制，为日本文学走向近代提供了丰富的历史经验。

第二节 近代社会文化结构与文学

日本文学成功地走向近代，除了汲取和汉文学融合的历史经验以外，与日本社会结构和文化形态是由多元要素构成是分不开的。它对外来文学具有巨大的包容力。

首先，日本社会是复合型的结构，具有开放性的性格。历史上的日本社会结构，无论是从生产形态还是从政体形式，都是复合型的，长期维持和汉各种社会文化要素的兼容并蓄。近代社会也是西方政体与日本传统社会结构的复合，其权力

① 《日本文化与文学》，加藤周一与叶渭渠、唐月梅的访谈录，刊于《世界文学》1995年第5期，第138～139页。

结构长期追求和维持传统与近代各种要素的平衡，有可能使传入的外来的西方文化产生重大的变异，以融入日本文化之中，对包容外来文化发挥着重要的作用。

同时,日本社会以“和为贵”作为规范,追求和谐与统一，所以存在于日本社会相异的东西，并非要决个“东风压倒西风”,或者“西风压倒东风”,比较容易使两者相辅相成,配合适中。这种心理特征，为传统文学与外来文学的交流建立起一种双向关系，一种具有深刻意义的既对立又并存发展的关系，为两者融合提供了较大的选择性。

其次，日本文化形态也是复合型，具有一种重要的吸收外来文化的内部机制。日本文化结构具有重层性，其根底含有多种复合的要素，即含有本土的原始文化和神道文化、大陆的佛教儒学和朱子学、西方的基督教和马克思主义文化等要素，其自身没有形成强固的文化思想体系，对外来文化的抗拒性并非强烈。同时，作为日本文化复合性的标志，还有复合文字(汉字、假名、外来语)、复合宗教(佛教、神道教、基督教)、复合民俗（生活上的双重方式）等，所以对各种不同质的文化要素的适应性很强，表现出巨大的包容性，易于用全面引进的方式接受异质文化。

依田熹家谈及中日两国文化形态比较时写道：日本文化的基本形态是“并存型”、“全面摄取型”,即吸收外来文化是全方位的,包括文学艺术、哲学、宗教等“这些本来极难并存的东西,也传统地采取并存的形式”;“即使新的东西出现,旧的东西也没有消失”;它以外部的要素并没有‘压倒’原来的要素

的形式出现，常常形成‘内与外’的二元关系”[①]。正是这种“内与外”的二元关系的日本文化模式的机制，有可能使外来的东西在日本本土文化的系统内被吸收和消化。

可以说，日本的社会结构和文化形态之所以具有开放性和收容性的本质特征，是因为这种文化形态一旦形成，又反过来改造社会结构。被改造的社会结构又产生了与之相适应的并存融合型、全面摄取型的文化形态，对外来文化的选择与包容产生重大的作用。

再次，从心理到行为都具备接受外来文化的条件。日本有着数千年吸收汉文化经验的积累，自上而下培育了强烈的开放意识和特殊的包容文化心态，对外来文化一般能够采取宽容随和的态度。具体表现在国民既有执著自己民族文化传统的热忱，同时又有大胆吸收外来文化的决心，不以此为耻，相反常常感恩于外来文化，比如认为中国文化是日本文化的母胎。所以从心理到行为都具备接受外来文化的自觉，而这种自觉又是与对本民族文化的自觉相一致的。

日本传统文学在走向近代过程中，之所以能在西方文学思潮像潮水般涌来时，面向近代做出自己的选择，消化和融合它们，使传统实行创造性的转化，是有赖于开放性的社会结构和复合的文化形态，以及建立‘冲突·并存·融合’的文学模式，来迎接西方文学新潮的冲击，以及西方文学的挑战。

但是，我们也不能不看到日本社会文化结构有碍于吸收西方近代文化的另一方面的问题。日本传统社会是封建专制主义社会，明治维新以后，封建领主制度和经济体制虽然迅速

①依田熹家《日中两国近代化的比较研究序说》(增补本)，第91、213页，龙溪书舍，1989年版。

瓦解，但政治体制方面，在建立民主立宪制的同时，却不断加强神权天皇制的绝对主义，因而其传统的政治、社会结构并未全面崩溃，形成自由主义与绝对主义微妙而复杂的共存局面。其实现资本主义的种种改革，都是在官僚专制政治与近代自由经济相结合的权力结构内进行的。传统的文化价值观念虽然受到撞击，但未发生根本性的变化，并未完全建立起新的文化价值体系。而且明治中期以后，作为明治初期的“欧化主义”运动的一种反动，强制推行了国粹主义，不断强固传统文化的封建性的一面，这极大地压制了作为资本主义近代化先导的自由民权运动，给日本文化、文学接受西方近代精神，从传统走向近代带来极大的困难，推迟了真正意义上的近代文学的完成。这一点，不妨再从日本近代文学发生的大文化背景来审视。

第三节
近代文学发生的大文化背景

明治维新以后诞生的近代文学，吸取古代和汉文学融合的历史经验,借鉴‘和魂汉才’的历史意义,以‘和魂洋才’作为两者结合的导向。但这不是历史的简单重复，而是历史文化的更高层次上的再发掘。因为和汉文学都是同属东方文化圈，同质多于异质。价值取向大多是相同或近似，两者的冲突与融合没有发生本质性的变化。而和洋文学分属于东西方两个截然不同质的文化圈，它们之间的碰撞与冲突必然会带来价值观的重大的根本性的变化。因而日本文学走向近代面对的是更为艰难的文学选择，即需要解决如何建立基于传统的新的文学观念形态的紧迫问题。

为此，首先需要考察明治维新前后日本文学发生的大文化背景。日本以明治维新为契机，走向近代。而日本明治维新是自上而下的资产阶级改革，在前近代的政治构架内接受西方文化开始的。维新以后，形式上完成了西方的市民革命，但实际上并未能像西方近代那样建立起完全的市民社会，而且在政治、经济、文化上保留着传统与近代、专制主义与民主主义长期并存的局面。有时两者处在一种严重的失衡状态。

远在幕府时期，日本面临美、英、法、俄列强的威胁而可能殖民地化的危机。它为追求用科技来达到富国强兵的目的，在锁国的情况下开始学习兰学，吸收西方有实用价值的医学、地理学、语言学和科学技术。幕府末期还吸收德、英、法等国的洋学。当时在自然科学方面承认洋学的“穷理”，而在哲学方面则采取东方的传统观念，提出了“东洋道德西洋艺”的口号，从而开始表层文化的变革。明治维新实行开国政策以后，为了维新国策——开国进取、殖产兴业、文明开化的需要，自上而下地推行了极端的欧化政策，着手改革旧的政治、经济体制，以迎接西方物质文明和精神文明的挑战。在吸收西方科学技术和实证科学思想的同时，部分地吸收西方制度法律和价值观念。譬如实行四民平等、废藩置县、改正地租、奉还版籍、义务教育等，开始了中层文化的变革，逐渐及于深层文化。但是，另一方面，作为旧封建武士出身的士族阶级为了继续维持其对政权的支配，不断地强化日本的根深蒂固的封建性格，以抗拒西方的精神文化。这极大地压抑了西方的合理主义的思维、实证主义的精神、自由平等的民主观念、自我主体的思想意识等。

在维新的新的历史条件下，幕末对待西方文化所提出的“东洋道德西洋艺”的口号，在高层次上发展为上下统一的‘和

魂洋才”的政策。可以说，这一时期日本吸收西方观念文化是在严格的封建结构的制约下展开的，造成日本文化的重层性，主要表现在(一)在政治文化上,封建君主专制政体与近代君主立宪政体、民主政体(二)在经济文化上、传统地主经济、农业自然经济与近代资本主义工业经济(三)在社会结构上,传统的家族制与西方的现代组织形态;(四)在观念文化上,传统的权威主义、专制主义与西方的人本主义、自由主义等各方面或冲突或并存、融合于一个社会、一个时代。而且，在一个历史时期内，日本强化了传统的神权、皇权思想，严重地压制了近代文化所萌生的个性意识和主体精神。因而从整体上说，明治维新未能完全彻底地实现资产阶级民主主义革命，其在政治、经济和文化上都未能达到成熟的程度，而且长期巧妙地维持着某些封建的秩序，这对日本近代文学乃至现代文学的性格都产生极大的影响。

明治 20年代以后，日本在甲午战争和日俄战争中获得了胜利，以及近代化工业取得了成功之后，便普遍产生了对本国和本国文化传统的盲目狂信，不仅批评了明治初期实行的“鹿鸣馆”式的表面欧化主义，使明治维新后所推行的欧化政策受阻，而且将明治以来维持下来的封建的东西，当作国粹而加以高扬，并且以文化团体政教社为中心，竭力宣扬国粹主义。其后，这一团体成为右翼日本主义者的活动舞台。最后，国家权力出于政治的目的，将文化上的国粹主义与政治上的民族主义结合起来，走上封建军国主义的道路，产生了日本近现代历史的悲剧——日本发动了侵略战争。以至战后再一次开展新的启蒙运动。

总的来说，和洋两种异质文化的接触、冲突与融合，促进了日本史的变革，而这种变革又是在严格的封建结构的制约

下，在传统文化内在结构的多层次上展开的。所以各种近代文化和文学思潮在日本形成和发展的过程相当迟缓，且流行期非常短暂。就启蒙思潮来说，明治初期提出的“自由民权论”,到了明治10年代才转化为群众性的自由民权运动，直至明治20年代又才渐次地移植于近代思想、近代文化等领域。近代文学也存在这种情况。日本近代文学就是在这一特定的历史发展类型、这一社会和文化的大背景下，接受西方文化、文学及其思潮的影响而形成和发展的。

因此可以说，近代日本文学史，就是传统主义与欧化主义相克的历史，是在日本与西方的、传统与现代的极端对立中保持其微妙的平衡（当然，有时严重失衡）而发展起来的。因而，不能把西方文学及其思潮对日本文学及其思潮的接触和影响单纯化,两者的交融是在‘冲突、并存、融合’的文化模式中完成的。“从宏观来看，日本近代文化史的结构，是以从外从上而来的西欧文明的冲击，与从内从下保持传统文化的调和形式展开的”;‘其受容方式是:(1)顺应、(2)并存、(3)排斥、(4)结合等相位差’①。

第四节
近代导入西方文学的可能性

这一文化包容方式的变化没有离开日本的历史环境。传统结构对西方文化包括西方文学思潮，存在适应与不适应两重性。西方文化、文学的持续影响，必然引起对传统文化、文学结构的再解释→再构建→再创造。当然，传统也存在反作

①千叶宣一《现代文学的比较文学研究》，八木书店1978年,第41~43页。

用的一面，昭和历史上就存在过文学上的“日本浪曼派”①的“回归古典”，其后发展为作为当时的狂热的民族主义思潮的一翼而存在，是主战论思潮在文学上的反映。因此，日本传统与西方的文学思潮和文学要素之间的健全统一是十分必要的，这是组合成一个新的文学实体的重要条件。这一新的文学实体，不是和洋文学的联合体，而是两种文学思潮相融合的产物，从而促进日本文学传统的创造性的转化，走向近代化。

我国的日本文学研究界有这样一种论点，日本文学向近代转型，似乎完全是照搬西方文学的模式，甚至将日本文学的近代化完全等同于西方化。事实上并非如此，日本文学走向近代的过程中，尽管在文学的选择中，西方近代文学是一种非常活跃的因素，但东方和日本文学的传统思想和传统形态仍然是其实现近代化的根基，是其文学近代化之保持日本民族特色和东方特色的重要原因。应该说，日本文学的近代化不是西方式的，而是保持地道的日本特色和东方特色的。关键是对传统与近代进行合理的选择，促进深层文学及其思想的近代化。

因此，明治维新之后，日本文学走向近代，尽管存在一定的历史距离，但与过去的传统文学之间没有明显的断裂，而且是一脉相承，无论是近代的写实主义、浪漫主义、自然主义，或是稍后的象征主义都是在与古代观念形态的写实的真实（まこと）、浪漫的物哀（もののあわれ）和象征的空寂（わび）、闲寂（さび）文学思想的接合点上酿造出来的。日本近代文学广泛接受西方种种文学思潮而又逐步实现日本化，其根本原因

①日本浪曼派是特指结集在《日本浪曼派》杂志周围的同人，与广义所称的浪漫主义在本质上是不同的，故均写作“日本浪曼派”。

也在于此。

但是，日本近代文学要完成其历史的转型，还是走过漫长的曲折道路，明治维新至今，经过百余年的历史，尽管在解决上述问题方面取得有目共睹的巨大成就，但还不能说是完成了。坪内逍遥的《小说神髓》揭开近代日本文学史的序幕，是以批判曲亭马琴为目的的，即在思想上排除劝善惩恶文学思想，在形式上否定传奇性，但他没有完全否定马琴文学的历史价值，而且对其绝对价值给予高度的评价，认为从马琴文学水平来看“可以说是在西方的莎士比亚古典剧、易卜生、斯特林堡等的近代剧之上”,事实上他的《当代书生气质》与近世的戏作小说有血脉的联系。后来逍遥也承认“作为排斥曲亭的发起人,这是颇为滑稽的矛盾”(《回忆漫谈》)。从这个例子,典型地反映出日本文学从近世到近代转型期在对待本土与外来、传统与近代接合问题上的矛盾心态，和探索两者结合的强烈欲求。

从日本近代文学的实际来看，砚友社尾崎红叶采取拟古典主义的态度，以近世人情本的模式接近近代小说，比如在表现样式上，一是重视一节一场面的生动描述，而不追求故事情节；二是重视场面与场面之间的连续来实现创作的构思；三是描写人情世态等，这些都是非常接近近世的人情本。可以说，近世文学对近代文学的影响仍在持续，尤其是在明治 24、25 年掀起了西鹤、近松热。比如尾崎红叶在《我乐多文库》时代强调‘以西鹤文为根本”,倡导‘雅俗折衷体”,他甚至在酒席上唱“十八番”时唱出“世上我爱好的就是井原西鹤和莎士比亚”。但是当时的文学大多在形式上和文体上模仿近世文学，表现近代的人情与风俗，没有探索深层的人生和窥视近代的人性，也就是没有与时代联系作出新的解释和新的发展。因

此不能说这是真正意义上的继承传统，更不能说完全解决了本土与外来、传统与近代的结合。

另一方面，白桦派武者小路实笃重视欧洲的古典，而几乎切断与日本古典的联系。他自称“我们在精神上成为世界之子”。当时白桦派主办的美术杂志全部介绍西方美术，很少介绍日本古画。不仅限于美术，他们认为在文学意识上切断日本古典与传统的影响，对于发展日本近代文学是必要的。但实际上是不可能切断的。因为作为传统的根底，人的感情、感觉、情绪是不能简单地改变的。

以日本自然主义为例，它无疑是接受法国左拉的自然主义的影响，但并没有切断也不可能切断与传统的本土文化思想的联系，所以日本自然主义在手法和技巧上虽然吸收了西方自然主义，但在精神方面与传统却保持不可分割的联系。比如他们受神佛思想的影响，采取“瞑目对自然”的态度以及追求自然本性，他们捕捉贴近他们的‘家’和‘家族制度’对个人的束缚等，都是与传统的精神相通，而这些在西方自然主义文学是很难发现的。

从文学转型的意义上说，近代文学不是要不要继承传统的问题，而是如何继承传统的问题。传统文学不能仅仅是简单的继承或是简单的再生，而是要新生、要发展，这样就必须汲取西方文学的近代因素，传统走向近代才成为可能。因此，日本文学及其思潮走向近代，首先是确立对传统的自信，建立在传统的根基上，实现对传统创造性的转化。一方面，从传统中吸取有益的营养，增加近代文学的深度和多样性；另一方面，大胆而善于吸收西方文学精华，特别是传统中所缺少的近代意识，在更高层次上对传统进行自觉的再创造。这样，传统才能发挥其内在的积极意义以及产生新的活力。

但是，从日本文学发展史来看，经过近世江户幕府长期锁国政策，从传统走向近代，一旦接触外来的西方文学新思潮就出现另一种新倾向，即出现全面的反传统、全盘西化的思潮。从文学的因素来说，都是对自身的传统缺乏自觉的认识，对西方文学缺乏足够的了解，因而对两种异质的文学及其传统未能进行深入的比较和历史的分析，就不可避免地会产生上述两种极端的偏颇。这是一个问题的两个方面，即只有最自觉地认识自身的传统，才能最客观地对待西方文学；反过来说，只有全面了解西方文学，才能在与西方文学的比较选择中，将吸收的西方文学消化在传统的土壤上，来完成传统的自我完善。简单地说，是一个要解决对传统也对西方文学不断认识、再认识的问题。

因而，从传统走向近代，并不等于以欧化来解决传统的近代化问题，更不需要全面破坏自身的传统。传统是根植于人民的生活和思想感情以及民族的土壤上，是一个民族在漫长的历史发展过程中形成的，有其自身的连续性和传承性，是不能割断的。如果全盘抛弃传统，就会失去吸收西方文学及其思想的能力，失去建立自己的新文学的基础。反过来说，如果一味固守传统，拒绝外来的新东西，传统就得不到充实、丰富和发展，也难以产生适应近代社会的新的活力。传统在总体上不是完全不适合近代，在内涵上也是可以发生变化的，问题是要把握传统与近代产生新的整合的可能性。近代日本文学正是为实现这种可能性而展开。

第五节
确立近代文学的基准

研究日本近代文学史，重要的是必须首先确定日本近代文学的基准。从世界文学史的范畴来说，传统走向近代，大致必须具有以下三个价值基准：一是近代自我的确立；二是文学观念的更新；三是文体的改革。以此三项近代文学的价值基准来观照日本近代文学的生成与发展是很有必要的。

(一)近代自我的确立

西方传统社会走向近代的最基本条件，是确立合理主义的思维方式、实证主义的科学态度、自由平等的思想和人本主义的精神。也就是说，在实现自由主义、个人主义育成的民主主义的基础上，促进自我的觉醒，将人从皇权、教权的束缚下解放出来，从而确立人的主体地位和人的基本关系。因此西方文化、文学思想启蒙运动是围绕以人本主义为基调的实现近代自我为中心而展开的。

但是日本的近代化，是在上述社会文化背景下，接受西方的人本主义精神和近代自我的价值观念开始的。而日本近代的自我又是在专制主义体制的框架内摸索解放人性和确立自我跛行地发展的，带有独特的性格。

一是自我缺乏主体性。日本社会即使在明治维新之后很长一段历史时期，没有能力确立人权，近代人本主义精神受到强化了的天皇绝对权威的集团意识的极大压制，个人缺乏独立的思想和能动的行动。作为近代文化和文学所要确立的自

我观念就自然地带有其不健全性，自我缺乏主体性的支撑，呈现出其扭曲的性格。自我被分割为二，一为人本主义精神培育下的自我的热情欲求，这种自我欲求是微弱的；一为专制主义驱动下的自我的扩充的欲求，这种扩充欲是强烈的，最后将自我从属于国家权力,实现国家主义与自我主义的"统一"。

二是自我具有依附性。日本文化传统中的"忠诚"观念和等级观念非常强固，个体的自我对整体（国家、社会）和群体(企业、家庭)的忠诚是单向的、绝对化了的。因此日本文化和文学在人的基本关系,包括人与社会、人与人、社会与自我、人与自我的关系，其核心是一种服从性的社会关系，而自我本身是缺乏自由平等。从日本近代史来看，在近代自我确立的过程中，其服从性曾一度单一化为依附于天皇个人。这样日本的近代自我，一方面自我对社会的批判受到抑制，一方面自我又被迫承担着社会角色的作用。在自我发展不健全的情况下，这种依附性就更大。

三是自我具有封闭性。日本的近代自我不像西方以个人主义为中心，而是以群体为中心，自我的价值的取向是建立在植根于传统的社会组织中，过分强调自我服从于群体，而忽视自我在服从群体时所应表现的个体的独立性。自我完全依存于群体，削弱了自我的完整性和独立性，走向封闭式的发展道路。自我局限在追求"内部生命"中的自我主体的真实，即集中在追求自我内部——个人的感觉、感情、情绪上的自由,以及在空想中的自我的充实。

近代文学是将人放在文学的中心位置，以人本主义为基调，其必要的条件就是解放人性和确立近代的自我。以《浮云》为先行的日本近代文学，是以确立近代自我为中心展开的。但由于日本文学的自我结构的上述基本特征，即缺乏主

体性、具有依附性和封闭性，造成日本近代文学生成的滞后，引进西方近代文学思潮迟缓、交替时代短，或者淡化社会意识、缺乏批判的精神，或者缺少反映近代市民社会建设的热情，或者感情封闭、思维狭窄、作品苍白等等先天的缺陷。也正是近代自我的这些‘先天不足’，在其后的30—40年代的政治环境下，自我完全丧失，对绝对主义的反抗十分微弱。文学完全丧失主体性，出现‘转向文学’、‘遵从文学’也决非偶然。

(二)文学观念的更新

文学观念的更新，就是确立文学的独立价值。日本文学从近世向近代的转变，也就是文学观念和文学价值的转变。日本近世文学观可以分为二大类，一是由武士阶级运营，以儒教理念为基础的上流文学，比如汉文、和歌、雅文调纪行文等，主要强调道德教化的功能，以功利和实用为目的。一是由町人阶级运营，以戏作为主的庶民文学，比如人情本、滑稽本、读本、狂歌等，不强调教化作用，而以娱乐为目的。两者的文学观的出发点虽然不同，但其立足点都是不承认文学本身的独立价值。实际上是轻视文学，将文学视为“无用之业”。它们都不具备近代文学的观念和精神。

因此，发展近代文学、更新文学观念，首先必须摆脱近世的文学观，确立文学的独立价值，即以审美价值为主体，统一教化和娱乐的功能。近代文学存在的契机就是对审美价值的强调，而不是别的什么价值。坪内逍遥在《小说神髓》主张小说是艺术，艺术不应以功利为目的，而应以写人情为主眼，即脱离伦理的立场来描写人性的真实。北村透谷在《明治文学管见》一文也指出，武士文学在儒教伦理的束缚下以实用为目

的，平民文学在自由意志诱导下以追求快乐为目的。近世江户时代，作为公认的幕府官学——朱子学为中心的儒学将前者作为首座，称为“文学”，而对戏作小说、俳谐、川柳、狂歌、净琉璃、歌舞伎等俗文学视为非正统的。所以江户的“文学”概念是一个广泛的概念，包括诸人文学科。这种文学概念还影响着明治维新以后的日本文学观。比如福泽谕吉的《劝学篇》就强调文学是“近于普遍日用的实学”，而不把戏作、俳谐等俗文学包括在内。因此他主张近代文学应将近世的两类文学观统一。即将思想性与艺术性统一，确立文学的独立的新价值，从而形成新的近代文学观。也就是说，要有新的价值观念的参与，实现文学的艺术价值。因而这些主张对于近代文学的界定，是具有划时代的意义的。

（三）文体的改革

日本文学从近世文学到近代文学的转变，不仅表现对人的认识和文学概念的转变，而且还表现在小说言语表现、文体的转变。古代日本语言还没有表现手段，兼用汉文表意文字，标上日本语音；或表音文字，采用中国语音，即真名文字作为日本语的表现。文学创作也用汉字或异体汉字来表达，这样就存在语言与文字不协调的矛盾。至平安时代前期，即公元9世纪将汉字日本化，创造了假名文字，于是就兼用两种文字及表现法，即兼用和汉混合文体，这样在文学上大大增加了本国语的表现手段。至近世幕末，面向大众的戏作小说已经开始使用口语体或接近口语体进行创作，特别是小说的对话和歌舞伎剧本的台词都已口语化。但是，当时的基础教育，不仅是一般知识分子，而且连武士和富裕町人仍以汉学为中心，因

而文学作品大多数仍用汉文训读体或和汉混合文体。

明治维新以后，文学面向近代世界，为了达到通俗易懂，必须清除文体上的两重障碍，一是汉文体的影响，一是平安朝以来文言体的持续。文体的改革势在必行。在鹿鸣馆时代(1884～1889)，以欧化主义、文学改良风潮为背景，日本出现文章论、文章改良论，近代文学的气氛的微妙描写、精细的心理分析和独具个性的对象的把握，沿用因袭的文章体雅语、古语是绝对表现不了的，必然要逐渐将兼用和汉两种文体变为单一的和文口语体，出现文言一致的表现，可以更充分更自由地表达近代人的思想感情和美的创造。这种文体的重大改革，从1887年到1888年，以二叶亭四迷的《浮云》、山田美妙的《风琴调一节》和《夏天的树林》，以及森鸥外的翻译小说使用言文一致体为机运，带来了言文一致小说的流行，包括坪内逍遥、岩谷小波、广津柳浪、石桥忍月、内田鲁庵等约三十名作家、评论家用言文一致体写小说和评论。同时出现新的文学形式，如新文体小说、新体诗、新剧，标志着日本近代文学的诞生。

但是这期间，从1885年至1902年以欧化热渐退、保存国粹的思潮勃兴为背景，出现文体改革回潮的现象，出现元禄式的雅俗折衷体、和汉洋折衷体、欧文直译体，掀起了非言文一致体的近代文体运动。比如川上眉山于1890年和1891年之交就试作言文一致体，之后又倒退回雅俗折衷体，即文章叙述部分用雅文，只有会话部分用口语。尾崎红叶于1889年在《两个比丘尼的色情忏悔》采用雅俗折衷体，到了1891年的《两个妻子》中篇开始转而试用である调的言文一致体，最终在《多情多恨》完全采用である调的言文一致体，而在1892年的《金色夜叉》又回到雅文体。随之二叶亭四迷、小杉天外、田

山花袋、小栗风叶、岛崎藤村、泉镜花等，以及稍后正冈子规高浜虚子、夏目漱石、长冢节和自然主义派也都采用新的文体，言文一致体朝着普遍化方向发展。至 1903 年,近代小说百分之百都采用口语体了。这样言文一致体才作为近代文学文体而得以绝对的确立，最终完成了近代文体的改革。

岛崎藤村在《文学界诞生之际》一文对言文一致体运动的历史意义给予极高的评价，说这是日本近代文学起点的重要原因，“明治文学黎明期值得思考的一件大事，大概是发现所谓言文一致体吧。它使文章从过去的制约中解放出来了。”

换句话来说，日本文学走向近代，必须实现三个突破，即文学的人的模式的突破、文学的精神模式的突破和文学的文体模式的突破。

第六节
近现代史期划分的几点思考

近代文学史的史期划分，首先有几个问题是值得思考的。一是何谓近代文学，划定近代文学的基准是什么？这一点，上节已经叙述。二是以此基准为参照系，如何确定近代文学的起点？三是涉及到文学史的研究范围和对象是什么？四是如何处理传统与近代的区别与继承问题？这几个问题又是互相交错的，弄清它们及它们间的关系，再考虑史期的划分，可能会趋于合理与科学。

参照上述近代文学基准，来思考近代文学史期的划分，是从原则性出发来把握的。但是，由于文学史家对近代文学的概念认识不同，对具体研究对象的评价也不尽相同，对近代文学的起点的认识就会产生差异。大致有三种观点，一些学者

认为日本近代文学是以 1885 年坪内逍遥的《小说神髓》和 1887 年二叶亭四迷的《浮云》为起点。有的认为是从 1890 年森鸥外的《舞姬》问世开始。这两者的依据，大概是对于引进西方的近代写实主义与浪漫主义的先后，与西方近代文学生成的时序不同，因而对近代文学诞生看法不一致的缘故。有的学者将它下延至从 1906 年岛崎藤村的《破戒》和 1907 年田山花袋的《棉被》，即从自然主义诞生开始。有的学者则上伸至元禄时期，即 17 世纪后半期的松尾芭蕉、井原西鹤、近松门左卫门的出现，作为近代文学的起点，这恐怕是涉及到对近代文学的概念和基准的认识的全然不同所导致。

日本近代文学史的史期划分法有种种，但主要有两种：一是按政治变革为基轴，以编年来划分；一是按思潮演变为主轴，以流派来划分。

以编年来划分，一般都将近代文学的开篇放在明治维新这一政治事件或天皇年号的更迭上。这种以政治事件来划分文学史的近代阶段，似乎是过于受政治编年史的影响，将文学史从属于政治史。当然，政治对文学有影响，但这种影响是临时的，非决定性的，不能产生直接的文学成果。而且一个时代的文学的起源、发达、变迁、消亡都有其自身的发展规律，有其内在的必然，其他因素包括政治因素不具决定性，因此文学史与政治史的发展并非并行。文学史是以主体性的批评来构建作家论和作品论，以自身的运动来划出自己发展的轨迹的。如果以政治变革来划分，这种划分法不免容易忽视文学发展的自律性，产生以为政治决定文学的发展的偏向。事实上，由于前述的日本社会文化结构的特殊性，日本近代文学从江户末期，即近代史前开始酿造，至明治 20 年《浮云》出现之前，仍然背负着历史与传统的包袱，属于江户末期文学的连续与因

袭。包括这期间的政治小说、翻译小说虽然在内容上有些新意，介绍西方近代文明和近代的人文意识，但其文学理念和文学精神却落后于近代，无论在内容上或在形式上都只能算是江户戏作文学的延长。在《浮云》问世的前一年明治19年，即1886年出现砚友社的拟古典主义并非偶然，恐怕是由于近代文学尚未完全成熟的结果。可以说，这一时期是日本文学从近世到近代的过渡期，或者说胎动期。尽管如此，其历史作用是不能忽视的。

一部正式的文学史，就其范围和对象来说，似应该包括优秀的文学批评。因为文学史的框架是以文学的原理支撑的，主体性的文学理论批评是不可或缺的。然而这点容易为一般文学史所忽略。也就是说，文学史是由文学理论批评和文学作品为轴心，辐射出文学的社会性、哲学思想的背景、语言的表现、文体的演进和各种文学现象。史的运动就是依靠文学批评与文学创作这双轴来运转。比如日本近代文学史的成立，作为文学理论批评的《小说神髓》和作为文学创作成品的《浮云》都是不可或缺的。从这个意义上说，近代文学史的起点设定在这里是符合历史的发展原理的，其理由另将详述。

以流派来划分，一般都将近代文学放在接受西方近代新思潮为起点，其分期由写实主义、浪漫主义、古典主义等思潮的交替来设定。这是以不失同西方近代文学交流关系的一元性作为前提的。如果按这种原则来处理，就可能成为西方文学影响的变迁史。事实上，西方近代文学思潮自然地发展经过了数世纪才完全展开，而日本文学思潮走向近代化，存在“内”与“外”的互为作用的问题。在日本近代，特别是明治时期，每隔五年左右就迎来新的思潮，新旧思潮的变迁交叠进行，只用约莫五十年的时间就完全展开。也就是说，日本文学

走向近代的因素，一种是内发的因素，即日本文学的历史发展本身含有近代性，比如近世以町人文化为中心，产生了若干含平等意识、人文意识等近代因素的作品，只不过是在锁国的状态下，未能及时与西方文学接触而产生新的转化，未能全面形成新的文学模式，但它却为其后理解、吸收和消化西方文学培育了土壤。如果没有这种土壤，要在明治维新以后短期内适时开放出近代文学之花是不可能的。另一种是外发的因素，即与西方近代文学接触，受到西方近代文明精神的刺激，起到了催生的作用。也就是说，外因通过内因起作用的原理，也适用于考察日本近代文学生成的原因。因此日本近代文学史的成因，只从西方近代文学的影响来决定是非常不够的。就以二叶亭四迷的《浮云》、森鸥外的《舞姬》来说,它们也是基于日本的民族风土与传统教养的基础上，创造出自己独特的近代文学来的。

对这两种方法扬长避短，兼收并蓄，既要参照编年，又不囿于编年，在一个交错的时空之中，将文学的内与外作用下思潮的变迁和流派的交替统一在史的结构之内，再展开对时代产生重大影响的文学理论批评和作家、作品论述。

根据以上几点思考，本书就日本近代·现代文学史划分为六个时期，前三期为近代，后三期为现代。

第一期，江户末期(19世纪40、50年代）至明治20年前后(1887年前后），从江户町人文学到改良文学为胎动和启蒙期；

第二期,明治20年(1887年）至明治40年(1907年),从《小说神髓》、《浮云》的问世到自然主义的酿造诞生为发生期；

第三期,明治40年(1907年）至大正10年前后(1921),从自然主义与反自然主义的展开为成熟期；

第四期，大正 10年前后（1921 年前后）至昭和 10 年(1935 年），文学革命与革命文学的并行发展为转型期，从近代向现代转型期；

第五期，昭和 10 年后(1936 年后）至昭和 20 年(1945 年),从‘不安文学’的困惑到‘国策文学’的横行为低谷期；

第六期,昭和 20年(1945 年)至今,从战后派的崛起到走向多样化为战后复兴、发展与走向多样化期。

目前，日本文学正处在世纪之交。在 21 世纪的新时期，它以什么姿态在世界文学新格局中迎接自己的未来，也是值得展望的。

第一章 近代文学的启蒙

文明开化与江户戏作——启蒙思潮与文学——近代美学思想的自觉——翻译小说的意义——政治小说的角色——《新体诗抄》的近代探索——改良文学的历史位置。

第一节
文明开化与江户戏作

日本近代史以明治维新为起点。维新之初，明治政府为了推进资本主义近代化，提出了“文明开化”的口号，企图通过引进欧美先进技术和有选择地引进欧美的社会制度，以“殖产兴业”,达到“富国强兵”的目的。

明治维新之前,德川幕府实行“锁国政策”下,一方面加强绝对主义，一方面兴起了作为加强幕藩体制改革重要一环的“洋学”，因为最初是从荷兰移植过来的，故也称为“兰学”。“洋学”以1774年前野良泽､杉田玄白译荷兰语《解剖学新书》（四卷）为开端，有了飞速的发展，范围由医学而及历学、天文学、本草学、兵学等广泛的学科。杉田玄白在《兰学事始》(1815)形象地形容《解剖学新书》的出现,犹如“一滴油如果滴

落到宽阔的水池上，它马上就会散布到整个池水的上面”。因此移植作为否定封建制而形成的学问“洋学”，不管幕府愿意不愿意，它的影响不可避免地由自然科学而及人文科学。这时期引进“洋学”的形势是：“‘洋学’在最初是作为加强幕藩体制的学术，并且只有在这个意义上才被允许输入的。但是后来，随着德川幕藩体制所面临的内外交迫的危机逐渐加深，‘洋学’的输入也渐渐改变了性质，大有成长为否定幕藩体制的学术之势”①。所以尽管在幕藩体制下引进“洋学”有其局限性，但却萌生了日本近代思想的幼芽。

近代文明的萌芽就是在这种近世史复杂的动态中产生的。“文明开化”带来一些社会变革，兴起科学技术，推进了日本的近代化经济建设和某些社会体制改革。但人文科学的发展处在滞后的状态，文学也不例外。究其原因，除了上述引进“洋学”的局限性以外，就文学本身来说，首先，近世文学乘都市文化勃兴之机确立写实的町人文学，其所含的近代性表现在处于被统治的町人对统治者的儒教封建道德的反抗。比如，近松门左卫门的歌舞伎情死剧表现了对封建“义理”的批判；山东京传、泷泽马琴的读本，或十返舍一九、式亭三马的滑稽本，或为永春水的人情本等通过描写市井的生活、风俗和世相，对社会制度进行了消极的对抗。这些都是在有限的“自由”之中属于个人无意识的抗争。但在幕末实行严格的检查制度下，他们中的一些人如京传、三马也蒙受笔祸。因此这个时期日本文学虽然受到“洋学”的冲击，含有某些近代的成分，但实行“文明开化”后，仍不可能与政治维新同步走向近代。

①近代日本思想史研究会著《近代日本思想史》(第1卷)中译本，第20页，商务印书馆1992年版。引文中的重点号为原著所加。

其次,由于江户文艺已经‘像熟柿子一样烂熟”,所谓达到大众化的程度，成为迎合小市民生活的具体表现，而大众仍然满足于戏作文学;‘文明开化’之后它仍未丧失其机能,宣扬非科学的江户戏作文学发展成为明治戏作文学，仍占据着明治初期文坛的中心位置。诸如假名垣鲁文的《西洋徒步旅行记》（1870）、《火锅》（1871）等就是采用式亭三马的《浮世澡堂》（1809）、《浮世理发馆》（1812）式的戏作手法和形式，与近代文明的内容相结合，描写了文明开化的新世相。河竹默阿弥的“分头”剧①，描写了新旧过渡期复杂的社会氛围和平凡的市井人情。不过，他们也只停留在描写风俗方面。成岛柳桥的《柳桥新志》（1874）、服部抚松的《新东京繁华记》（1874）则运用江户传承下来的戏作技巧，对新政府官员的放荡以及文明开化，进行了尖锐的讽刺和大胆的批评。比如《柳桥新志》有这样一段描写：

夫谊下情了解人事者无如游戏，高官巨贾寓深意于游乐，若是以此明察乡下之情态，则于为治而不无益也。且如西方诸国，帝王游乐如庶民。如美利坚联邦不分贵贱等级，此乃是文明开化也。时值本国除旧弊，力图更新政教，不能不说是美事。然彼等却一味以游乐青楼为嗜好，以此为文明开化之道，余实不敢苟同。

他们在内容上确实作了某些革新，开始包容某些科学的思想和人本主义的意念，具有初期启蒙的文学意识。但基本

① 原 文さんぎり 物,明治初期,男性剪掉发髻,梳理分头称为‘さんぎし"头；“さんぎり"物,即歌舞伎、狂言中描写‘分头‘时代的风俗剧。

上未能摆脱戏作文学劝善惩恶的巢臼，仍保留着近世文学宿命的封建因素，被视作“江户戏作文学的残余”[①]。而且江户文学缺乏应有的想像力，未能确立文学的独自价值，文学几近失去活力，对社会生活变化的反应力也很微弱。

第三，明治政府在文学方面，虽然没有像幕末政府那样采取高压的文学政策，但也没有积极指导和扶持文学的改革，采取一种放任和蔑视的态度。最典型的例子就是明治初期的议事机关集议院甚至在“游娼声妓俳优杂剧小说家等改制书”上，将娼妓与演员、小说家并列，而建议加以取缔。从幕末至明治初期的戏作文学作家不仅人数甚少，作为当时戏作文学界代表人物的假名垣鲁文与条野有人不得不于 1872 年联名上书教部省，在表明决心迎接开化启蒙的新时代的同时，慨叹“方今以此为业者,仅我们两人及其他两三人而已”而且提不出什么新的文学主张，文学内容也依旧未变。就算是从事新作者如假名垣鲁文、二世为永春水也未能脱其俗。

第四，作为推进近代启蒙运动的启蒙家们虽然醉心于探求西方的新知识，但他们的文学教养多受儒家影响，不重视文学，视小说为有害无益。他们未能在承认文学的独立价值的基础上着力改革旧文学，比如福泽谕吉虽然带头传播西方新思想和新知识，提倡实学，但他却将戏作、和歌、汉诗都视作“不实的文学”。积极主张文明开化的中村敬宇,却认为‘小说藏四害”,为此写了“焚淫书十法”,细说小说的‘四害’即所谓玷品行、败闺门、害子弟、多恶疾,建议立法禁止出版小说,并提出具体的禁制办法。因此文学改革长时期（至少是十余年）处在一种自发的阶段。基本上还是重视儒教的道德和武士道

①西乡信纲等《日本文学史》(中译本),第 228 页,三联香港分店 1979 年版。

的忠孝观念，缘此，文明开化期在明治 10 年前后，再兴江户文学就决非偶然。

坪内逍遥总结这一状况时指出："当革新之际，时势巨变，戏作者暂时销声匿迹，从而小说也趋于衰颓。但到了晚近，又见复兴，大有物语又将复振之势，到处出版各种稗史、物语，竞尚新奇，甚至连报刊上也将十分陈腐的小说加以改编连载。"（《小说神髓》序）

从上述文学情势来看，近代文学的任务是如何确立文学自身的价值，革除近世文学的封建因素，同时培育其延续下来的文学的近代性，并且灌注新时代的思想和意义。也就是说，对近世的江户文学既有否定，也要摄取，无论在内容上还是在形式上都存在一个连续与非连续的问题。文学的启蒙显得十分必要，也十分迫切。

第二节 启蒙思潮与文学

"启蒙"一词，英语为 The Enlightenment，根据《英汉译海》解释，即启迪的作用，定义为有助于消除愚昧，增进知识和提高觉悟。近代启蒙思想兴起于西方，从中引申出其意义是，用近代哲学和文化的知识，改造教会专制的迷信所造成的愚昧，恢复理性的权威，确立人的主体地位。从这个意义上说，西方启蒙思潮的核心内容，就是改变人对神权、皇权专制的迷信所造成的愚昧状态，即改变人的传统思想、观念和心理结构，全面实现文化价值观念的更新，使人在认识上和实践上达到现代化。

西方近代的启蒙思潮的源流，可以远溯到 14 世纪末至

16世纪由意大利兴起而遍及全欧的文艺复兴，它是从以神权为中心的中世纪向以人权为中心的近代文化转变为开端的，17～18世纪在欧洲兴起的启蒙思潮，是文艺复兴之后的第二次启蒙，它关于人的自由、平等、博爱，以及英国的《人身保护法》、美国的《独立宣言》，还有19世纪的浪漫主义思潮关于自我的觉醒，都将人置于文化的中心位置，并突出人权，是以人道主义为基调的。也就是说，西方的启蒙思潮，以确立近代自我为中心，涉及政治、经济、法律、科学、哲学、文艺乃至社会制度和社会风尚等方面，以促进建立新的文化体系和价值体系。它对于推动西方从传统社会向近代社会过渡是起过积极作用的。恩格斯对于西方的启蒙运动曾给予高度的评价，他指出："这是一次人类从来没有经历过的最伟大的、进步的变革"①。

日本从传统社会向近代社会过渡，实现近代化，对"西方的冲击"作出了敏锐的反应，自上推行欧化主义而展开。其启蒙思潮，不可避免地接受了近代西方的人本主义的精神，特别是基督教关于人的观念和艺术上人道主义精神的影响，同时又继承和发展前近代日本思想家安藤昌益和文学家井原西鹤各自孤立地形成的平等观，以及安藤昌益、山片蟠桃的"无神论运动"的精神。但是，日本社会与西方社会不同，其政治制度和家族制度都带有极浓厚的封建性质，作为个体的人，封建意识浓厚，缺乏科学知识，缺乏近代意识和人格平等的自觉性。

在这种背景下，1873年(明治6年)福泽谕吉、西周、中村正直等一批启蒙思想家成立了"明六社"，并于翌年创办《明六杂志》，除了宣扬西方的科学技术和物质文明以外，十分重视

① 《马克思恩格斯选集》第3卷，人民出版社1972年，第445页。

介绍和普及西方精神文明,提出了“自由民权论”,以尊重个人的人格和自由、平等作为启蒙的中心，同时提倡男女平等、一夫一妻制，以及信教、结社、言论的自由。福泽谕吉亲自撰写了《西洋事情》（1866)、《劝学篇》（1867)、《文明概论》（1875）等，一方面积极介绍西方实学，彻底否定儒学，尖锐地批判封建的思想和道德；一方面宣扬个人平等的原理，强调“天不造人上人,也不造人下人”,同时提出“一身独立,一国独立”(《劝学篇》）。中江兆民与板垣退助等为了实现民权的理想，提出了“民选议院建议书”，对国权和明治新政府的专制主义进行严厉的批判。中江兆民还主张学洋学，也要学汉学，使实学与儒学二者结合。他除了翻译《民约译解》（1882）,努力介绍西方新思想外，还著书宣传扩大民权的意义，主张自由民权具有超国家的普遍性，强调“民权者至理也，自由平等者大义也”(《一年有半》)。他批判西欧的歧视有色人种,指出“土耳其人、印度人亦人也”(《论外交》)。他还支持国内农民起义,与明治国家权力发生了正面的冲突。加藤弘之的《真政大意》(1870)、《国体新论》（1874）以及其后松岛的《社会平权论》(1881)、植木枝盛的《民权自由主义》(1879)、《言论自由论》(1880)、马场辰猪的《天赋人权》,以及西园寺公望等发起创办的《东洋自由新闻》、《政理谈丛》杂志等,在民权论上宣扬自由主义思想，成为自由民权运动的理论武器。一些启蒙政治家、思想家还成立自由党、立宪改进党等政党，在上层知识分子中展开资产阶级民主主义运动，资产阶级要求民选议院与群众对藩阀政府的专制的斗争相结合，推动启蒙运动的进一步蓬勃发展,至 1877 年(明治 10年)前后,终于发展成为群众性的自由民权运动。但一些启蒙思想家包括维新后的掌权者、高级官僚和民间人士(从下层武士到英语教师、翻译)、他们中的

一些人，面对群众运动，不仅没有站在群众的前头领导运动，反而与国家权力结合，反对自由民权，充分暴露了他们的阶级本质。明治政府对于蓬勃发展的群众运动，一面保证制订宪法，作出某些让步；一面采取严厉镇压和分化的政策，解散政党或削弱政党的势力以阻止启蒙思潮的蔓延，迫使自由民权运动陷入困境以至失败。

从总体来说，启蒙的目的，是要从世界的视角出发，吸收西方的科学与民主思想，变革日本的传统的社会结构和文化结构，以确立自己的近代的位置。首先，以确立作为新的文化结构的近代自我为先行，企图形成作为新的社会结构的市民社会，以功利主义、实用主义和理性主义作为其精神和行为的基础。但由于启蒙运动的夭折，在日本近代，未能完全实现以自由民主主义为基础的市民社会和确立近代的自我。日本的社会结构和文化结构,尽管受到‘ 西方文化的冲击 ”,但是未能发生根本性的转变，相反不断强固传统中的封建性的一面，形成自由主义与绝对主义对立并存的局面。后来福泽强调学问对于‘ 富国强兵 ’的必要,主张日本的独自国体和扩张国权,这种倾向发展到‘ 脱亚入欧论 ’和‘ 征韩论 ”,以及加藤弘之强调“ 国家不得已也要采取这种专政体制和限制国民的权利 ” (《真政大意》），为明治专制政府辩护。这些都反映了这一时代的启蒙思潮的本质和局限。因此日本近代启蒙思想结构明显地表现出其重层性，具有西方基督教人文主义和儒教乃至武士道的精神，这就造成了启蒙思潮对于日本近代文学与西方近代文学不同的发展结果。

第三节
近代美学思想的自觉

启蒙活动家们不仅致力于政治启蒙运动，而且直接进行文艺美学上的启蒙工作，这对于日本近代文学的生成与发展，产生了直接而重大的影响。

明治维新初期，全面实行欧化主义，引进大批西方文学，但是未能及时消化。这是因为一方面还没有相应的新美学理论体系来支撑，另一方面文学传统所带有的惰性，也不能适时地具备接受西方美学的新知识的能力。文学的启蒙，自然地选择文学结构的核心美学作为突破口。

西周、中江兆民和菊池大麓最早在翻译介绍西方美学方面做了出色的启蒙工作。西周精通汉学，熟悉朱子学理；又曾受幕府派赴荷兰留学，有条件在厚实的传统学问的基础上，直接接受西方文化的洗礼，吸收正在风靡欧洲的实证主义理论，以及孔德、密勒的哲学思想和美学思想。因此，他们掌握具有的合理的结构归纳法和实证的方法论。

西周在《百学连环》（1870)中将美学作为‘ 佳趣论 ’列入哲学的一个分科,给美下的定义是‘ 外形完美无缺者 ”,同时将文章学分为语典学、文辞学、语源学和诗学，将诗和音乐、绘画、雕刻、书法统称为‘ 雅艺 ”,强调文艺‘ 不重理而重意趣 ”,并对美、趣味和艺术作出了自己的解释。

在这一基础上，他写出了日本第一部独立的美学专著《美妙论》（1872）,开卷写道：

哲学之中有一种叫做美妙学的学问。此学问与所谓的美

术有相通之处，是研究美术的原理的学问。

可以说,西周第一次将‘美术’即美学作为一种学问,纳入整个学问体系,给予美学一个独立的位置,称为‘美妙学’。全书由四章构成，内容大致可以归纳为两大部分：一是论述美学作为哲学的一个分科的理由和研究对象，认为人类除了道德，法律的规范之外，还存在美与丑的分辨要素，比如诗歌、散文都适用于美妙学的原理。二是论述美妙学的要素，说“美妙学的要素，一种存在于物中，一种存在于我中。存在于物中的要素就是物之美足以使我感到适意之处，而存在于我中的要素则是人的想像力”。所以他强调美的形成的条件，是“按照美妙学的理论，首先美存在于物中，但如果没有存在于我中的想像力来助成这种感受，也是无法感受到美的”。也就是说，他将美妙学分外部与内部两个构成要素，外部是通过人的五官来感受,内部就是‘人情’和‘助长此人情的想像力’,使人达到感动。他是用经验主义和心理主义来解释美妙学的人情，认为美是感觉上的印象和想像而产生的快感。

他的《百一新论》(1875),不仅传播了实证主义思想,而且提出他对美学思想的构思，最早将美学译成日语的“善美学”，不再将美学作为哲学的分科，即第一次将美学作为一门完全独立的学科。他强调(一)‘善’就是美。他认为‘所谓善,从其显形于物这方面来看，就产生出美这一观念，从其显现于质这方面来看，就产生真这一观念，而作物质这一点来看，就产生出善这一观念。”这种善美观是与传统的儒教思想相应的。(二)‘和’就是美。他认为东方美学中的‘和’与西方和声学的Harmony是相通的，他说：“八音齐奏之时，并无孰高孰低之事,而是极为和谐的”。(三)节度与中庸就是美。他将儒教的

节度思想和中庸思想应用于艺术的目的论和功能论，主张文艺是让人感动之物，应“去掉过分淫乱和过分残忍之事”。这种关于美与艺术的思想，体现了东方思想与西方思想的结合。可以说，西周从引进西方美学之初就注意将西方美学思想植根于东方美学思想土壤之中，将两者相融合。

西周于1878～1879年还翻译出版了般奚的《心理学》(上下卷),它从知、情、意三方面,比较完整地论述了心理学的美学。

中江兆民与西周不同，他本身没有系统的美学专著，只是在《一年有余》和《续一年有余》(1901)中,阐释维龙美学的观点和零散地抒发对艺术的鉴赏与批评，未形成自己的体系。尽管如此，他译著的美学理论，作为美学启蒙的一环，对于推动日本近代文学形成的作用是不能忽视的。

中江兆民于1883～1884年翻译出版了维龙的《美学》,即通称《维氏美学》(上下卷),从孔德的实证主义和斯宾塞的进化论出发，排除观念上的理想美，主张艺术上的真实与个性。它的序论论述一切艺术都是通人情的，艺术方法有三种：一是“幕拟善人之迹”;二是“务求其似真”;三是“将感慨表露于外”。本论包括美学基础论、技术论以及美术各论，将美学定义为“:审美之学乃是谈论艺术之美的学问”,将艺术分为“使人眼目怡悦的艺术”和“使人耳怡悦的艺术”,并从理论上解释其各自的意义和本质。

文部省于1877～1880年主持翻译出版的《百科全书》,其中包括美术分册，收入了菊池大麓译的《修辞与文采学》(1879)，它除了论述修辞学之外，还运用心理学的美学来探讨语言美的种类和效果，以及诗的本质和分类等

这些翻译的西方美学，对于日本近代的艺术思想和美学

思想产生了重大的影响。日本近代美学就是在这个基础上构建自己的理论体系的。同时，值得一提的是，美国东方美术研究家劳诺洛萨于 1882 年 5 月在东京作了题为《美术真说》的讲演，提出了他的美学观，即“以娱乐人心，使人的气质和品格趋于高尚为目的”，并呼吁振兴面临危机的日本传统艺术，强调了其重要性和必要性。这种传统的艺术精神与西方艺术精神的交流，也促进新的西方美学的传播。

第四节
翻译小说的意义

从近世向近代转型，日本接受西方文明，是从 16 世纪末西方传教士东渐开始。但翻译西方作品，则是始于 18 世纪中后期，先从翻译医学、天文学、化学等实用科学开始，当时翻译文艺作品只有青木昆阳翻译四首《劝酒歌》（1745）、前野良泽翻译拉丁语诗集（1779），还有司马江汉所译有关西洋画技法的书，而且是在小范围散发。主要原因：一是当务之急是引进实用科学，学外语的目的也是为此，文学不仅尚未作为独立的学科受到重视，而且被认为是“无用之物”；二是受外国语能力的限制，此前学外国语主要是荷兰语，幕府制定的《荷兰百科辞书》也未能按计划完成，未能顾及翻译外国文学作品。1853 年随着黑船来日，开始学习英、法、俄语，才初步具备用这些语种翻译文学的能力。19 世纪初叶翻译荷兰语长诗。最早翻译文学作品始于 19 世纪中叶以后，黑田麴庐通过荷兰语本翻译《漂流记》（1850），甚至将鲁宾逊误解为作者。其后横田由清重新编译，译名为《鲁宾逊漂流记》（1857）等。最早介绍到日本的翻译作品还有《一千零一夜》和《伊索寓言》等。

尽管是出于宗教的动机,翻译普及《赞美诗》(1874),在当时来说，作为日本文语体译文，是最美的文章之一，不仅可以作为文艺作品来享受，而且对近代日本翻译文学产生积极的影响。但这一时期，从翻译的目的和态度来看，真正从文学的立场和观点出发翻译的作品并不多。

这个时期，大众对戏作文学逐渐失去兴趣，但新的文学并未诞生。日本近代启蒙文学形成之初，正是处在作为推进文明开化的翻译文学与戏作文学传统的相互对立与混杂并存的局面。因而，文学要进一步改革内容以及适应于近代意识的方法和形式，于是要求学习西方文学、翻译西方小说的气氛就自然高涨起来。企图通过翻译西方的近代文学作品，以一扫戏作小说的氛围，这就成为文学启蒙的首要任务。 1877 年（明治 10 年）前后，日本文坛上掀起了一股介绍西方文学作品的“翻译热”。至明治 20 年代达到了全盛，翻译与创作的比率是，翻译约占创作的二分之一①。

以文学启蒙为目的而翻译的先驱者是织田纯一郎。他翻译英国政治家、作家利顿的《阿内斯特》和《艾丽丝》,译名为《欧洲奇事·花柳春话》(1878),《柳桥新志》的作者成岛柳北为译本作序,写道：

泰西诸国,人人谋实益,说实利,敢问风流情痴之事,这极其妄诞。余曾欧游一年,耳闻目睹,彼我之情相契,毫无差异。（中略）情史于世，果为何用。偶尔作诱淫启荡之具而已。噫吾徒之情人，生此情界，以读情史，此亦造物主之赐。人岂同

①太田三郎《翻译文学》,讲座《日本文学史》(第 14 卷),第 9 页,岩波书店 1959 年版。

草木，如花柳亦有情，人岂可不如花柳耶。

织田还译了《庞培的末日》，译名为《奇想春史》（1879）。译者在译序中“介绍英国近世的风俗人情、政治家的隐秘、党派的秘密、贵贱之别、贫富之差”。他还说英国小说“细探古今之人情，记远近之异俗，一读足以详知世人之悲欢正邪矣”。

他们强调的一个共同点，就是人情乃万国共通，翻译文学的目的是突出文学的人情性，开始意识到通过西方文学来了解西方人的人情世态。

其后与自由民权运动相呼应，出现了一批具有强烈政治意识的翻译文学作品，如川岛忠之助译《虚无党退治奇谈》（1882）、《俄国虚无党事情》（1882）、宫崎梦柳译法兰西革命记《自由凯歌》（1882）、《虚无党实传记鬼啾啾》（1884）、樱田百卫译法国革命起源《西洋血潮小风暴》（1882）等，其翻译目的是与政治密切相连的。正如坪内逍遥所指出的：

政自由，则国民和。国民和，则国治。一人以国为我，舞文弄权之时，则国衰，诚以为戒。（《自由大刀余波锐峰》一书的开首）

一般来说，这类作品翻译方法并不严谨，多为旧形式，意译、编译，甚至是改写，且以汉文翻译，用语生硬，如将“接吻”译作“朱唇ヲ一嘗スル”（舔舔红唇）等。

在此前后出现了一批具有文学价值的作品，如当时还是东大学生的坪内逍遥用笔名意译了司各特的《兰玛穆阿的新娘》，取名《春风情话》（1880），全译了莎士比亚的《尤利乌斯·恺撒》，译名为《恺撒奇谈·自由大刀余波锐锋》（1884），而且一

扫以前生硬的翻译调，按纯文学的形式用和汉混合体翻译出来。它作为翻译纯文学的先驱而引人注目。二叶亭四迷翻译了俄国屠格涅夫的《父与子》,译名为《虚无党性格》,是最早用口语体译出的。此外译坛还将长篇叙事诗《湖上美人》、左拉的《小酒店》、易卜生的《玩偶之家》、陀思妥耶夫斯基的《罪与罚》、《卡拉玛佐夫兄弟》、莫泊桑的《女人的一生》等一批西方名著陆续翻译过去。译者的目的意识非常明确，首先是重视文学的价值，强调通过翻译文学来了解西方的现实与人生，尤其是西方人的感情世界。这就是翻译外国文学的真正价值之所在。

总体来说,翻译文学主要以英、俄、法文学作品为主,其目的：一是出于宗教的动机，二是为实现政治的目标作鼓动，三是确立文学以人情为本的价值，因而它加强了文学与人生、现实的联系，表现抒情的、自我的感情的同时，还体现了自我的理性的反省和对人生与现实的探求。最后这一点，对于近代文学的启蒙是非常重要的。

当时最早关注翻译批评的高山樗牛于 1895～1896 年在《太阳》杂志上发表了《翻译时代》等文章,强调翻译的要旨在于为了让国人知道自己国家难以见到的优秀而有趣的东西，向自己国家介绍他国人的希望、感情和道义心。因为我国的思想,尚未达到 19 世纪思潮的水准，为了对世界文化作出贡献，必须推进到同欧美各国平行的水平，翻译外国书籍，是提高国民思想的最佳手段。他特别主张要及时翻译西方哲学史、印度哲学史、人种学、人类学、语言学的佳作。在文学方面，希望通过介绍欧美的东西，以提高自己国家的文学水准，展开自己尚未艺术形象化的感情世界即明治的心情和感觉。

启蒙翻译文学流行期时间很短，明治 10 年代,作为对西

方文学的反动，文坛上又重新出现以西鹤文学为中心的江户文学的回潮。尽管如此，这些翻译文学展现了适应新时代要求的新理念和新形式，从而提高了大众对文学欣赏的热情，对于开辟新文学的发展道路和促进近代小说的形成，也产生了重大的作用。同时，翻译文学是在自由民权思想诱导下发展起来的，大多数具有浓厚的政治色彩，成为启蒙文学思潮的基础，也成为以宣传政治思想启蒙为目的的政治小说诞生的刺激剂。当启蒙家认为翻译小说已经不能完全适应日本国情的时候，他们就亲自动手创作自己的作品，来作为自由民权运动的思想武器，政治小说便应运而生。这是日本近代启蒙文学的一大特色。

第五节 政治小说的角色

1882～1883年前后，政治小说在自由民权运动的旋涡中涌现出来。顾名思义，政治小说是与政治密切相连的，是当时昂扬的政治思想的产物。它对于民选议院、组织政党、公布宪法等，在思想上起到一定的促进作用。

最早将小说与政治联系起来的人，是自由党总理板垣退助，1882年他访欧时就在日本如何普及自由民权思想的问题进行探讨，得知最好的办法就是让国民读政治小说，于是他购买了许多西方的政治小说带回国。这对于关心政治小说创作的知识界无疑是很大的刺激。

在政治小说诞生之前，一些政治启蒙家开始身体力行，在尝试解决小说与政治的联系问题。福泽谕吉的《世界国尽》（1869）、《畸形姑娘》（1872）等就是采取童谣体、寓言体，来描

写西方世界的事情，讽刺本国的封建的生活态度。中江兆民的《三醉汉谈治国》（1869）则是其中出类拔萃之作，它描写三个政见不同的人在酒后围绕自己的政治信仰进行了一场争辩，一个主张“国权论”，鼓吹为了摆脱后进国必须对外侵略。一个主张“民权论”，实行自由平等。另一个则介于二者之间，强调调和论，采取从上“恩赐民权”到从下“恢复民权”的政治渐进主义，以此宣扬立宪民主政治。这部作品摆脱了以往政治小说的政论形式，而采取对话形式，这又是一种新文学表现形式的尝试。

但是，作为政治小说的第一作则是户田钦堂的《情海波澜》(1880)，它采取戏作文学讽刺的形式，表达了对自由民权的政治要求，以及阐明国民、民权和国会的关系。

矢野龙溪的《经国美谈》（1883），是政治小说具有影响力的作品，它取材于古希腊正史。作者就其执笔写《经国美谈》的意图时说：

取枕上之书读之，卷中往往记希腊齐武勃兴之事迹。其事奇异，不加粉饰，足以愉悦人心。因而欲译述之，乃索诸家之希腊史，惟其书甚少。（中略）遂生学写小说体之念。然余之意，在于记正史，因一般小说可随意变更事实，颠倒正邪善恶。余欲于事实中稍施润饰，以此速成腹稿而书之……

可见龙溪写政治小说的目的意识是非常明确的，他是要借出场人物的口，以叙述事实的方式，披露自己的“有序改进”的政治理念，讴歌自由民主的政治理想。可以说，它不仅是政治小说的成功之作，而且在探索政治与小说结合的可能性方面，取得了宝贵的经验。柴四郎以东海散士的笔名发表的《佳

人奇遇》(1885)，则是留学美国获得世界各小国民族主义的高涨和要求自治运动蓬勃展开的信息，便下决心联系到当时的日本的状况，以政治小说的形式写就的。小说开卷就这样写道 ：

东海散士一日登费府独立阁，仰观自由之破钟，俯读独立之遗文，当时美人举义旗，除英王之虐政，终能追怀民族独立自主之高风，不堪俯仰感慨。慨然倚窗眺望，见二少女绕阶登来 。

散士与二佳人奇遇，了解到她们的父亲因反对腐败的帝制，被作为反叛者而被宣判死刑，于是他携二女幽兰和红莲亡命美国，从此展开故事。作者虽然也写了散士爱恋幽兰，幽兰和红莲也爱慕他的这段感情故事，但他还是突现政治小说的中心主题，主要通过描写世界弱小国家的衰亡史，对大国欺压小国表示愤慨，以影射和批判国内的专制政治。

此外政治小说中具有代表性的作品，还有须藤南翠的《绿蓑谈》(1886)、《新妆之佳人》(1887)和末广铁肠的《雪中梅》(1886 等。

从 1880 年政治小说第一作品问世，到 1890 年自由民权运动划上句号为止的十年间，共发表了 220 乃至 250 部政治小说[①]。这类小说直接产生于自由民权运动，大多是用来做政治宣传用的，所以是属于政论式的，缺乏人物性格的描写，比如只描写人物生活表面的新，而缺乏挖掘人物在封建压抑下的苦恼的内心世界，更没有正确理解文学对人生与社会的

①高市庆雄编《明治文献目录》,第 18～24 页。

独立意义。文学不仅是将现象作为现象来描写，还必须涉及和把握这个时代的人生与社会的本质，接触日本近代社会的基本矛盾，即表面上近代化，而实质上是封建的这一基本矛盾。

正如上述，由于政治小说大多数是出自自由民权运动领导人之手，他们将自由民权运动单纯看做是解决政治及政权问题,所以就从一种封建的‘经世济民’的指导意识出发,将政治小说的目的看做是使民权思想通俗化，以对国民进行教育。可以说，作为日本近代启蒙文学的主流—— 政治小说,只是一种政治性、观念性的意识形态的小说，他未能正确把握个人与社会的关系，未能抓住民众生活中的基本矛盾，并在文学上探求反映这些矛盾，也就更谈不上写出典型来，只是对品位低俗的戏作小说进行改良，基本上未能摆脱戏作调，未能提高近代小说的品位。有些政治小说甚至一方面宣扬自由民权，一方面却又侮辱民众。所以德富苏峰在《评新近流行的政治小说》一文中指出大部分政治小说的共同缺点是：（一）不具备足以称作小说的体裁,(二)没有故事情节,(三)没有变化的趣味，(四)只描写表面的事物,(五)没有描写英雄人物。

尽管政治小说存在种种缺陷，但从文学的发展史来看，是不可或缺的，其在过渡阶段所起的作用是不能忽视的。唐纳德·金指出 :“1880 年的政治小说，作为终于即将到来的近代小说的桥梁，在日本文学史上是不可或缺的存在。从文学的标准来看，几乎都是很不成熟的作品，但是，当代最有文才的几个作家，不满足于在戏作文中韬晦自己，认真地用一枝笔向政治小说领域挑战。这种真率的努力，扮演着为不久随他们

之后出现的近代小说作家群开辟了应该前进的道路”①。

自由民权运动于1885年发展到顶点，开始落潮。作为近代人的自觉尚未发展到国民的规模，近代的自我并未完全确立，就被纳入绝对主义天皇制的框架内。政治小说也因而只盛行短时间就终结。这就大大地推迟了近代小说的诞生，妨碍了将政治小说提高到写实主义文学的水平，更失去了进一步开拓批判现实主义道路的机会。因此，近代日本文学没能像西欧那样在启蒙运动中首先确立浪漫主义与写实主义、批判现实主义，相反，在国粹主义思潮高涨的情况下，以三宅雪岭,志贺重昂等为首成立了政教社,并创办《日本人》杂志,反对欧化主义，拒斥模仿西方文学，提倡“日本精神”。它们与德富苏峰创办宣传平民主义的民友社及其《国民之友》等杂志，北村透谷、岛崎藤村创办鼓吹男女平等的《女学杂志》形成尖锐的对立与对抗。

第六节
《新体诗抄》的近代探索

近代文学的诞生，是从诗开始的。新体诗的诞生，直接源于译诗的触发。1745年青木昆阳率先根据荷兰语原诗《Drinklied》译出《和兰劝酒歌》，但与其说它是译诗体，不如说近似一种解说句。1805年由大规玄泽主持、马场贞历、末次繁正等人译了荷兰语的祝寿歌，再加上志筑忠雄的《兰诗作法》和加茂舍鹰的《三翻兰诗》的文章,合集出版了《三国祝章》。明治以后,1873年解禁基督教，出版《赞美诗》（1874）及经过修

① 唐纳德•金《日本文学的历史》(第10卷),第163页,中央公论社1995年版。

订的《赞美诗》(1876)和《赞美诗及乐谱》(1882)。西周也采用汉诗、短歌、七五调的形式翻译或改编了荷马、米尔顿、莎士比亚等的诗。这时候虽然具备了西方诗的初步知识，但仍未产生创造新诗模式的自觉。

在翻译诗的同时，也积极探索新诗的理论和创作形式。在新诗理论方面，菊池大麓译的《修辞及文采学》将诗歌分为乐诗、史诗和戏曲三体。同年，《大阪每日新闻》发表题为《诗论》的社论，强调创造新时代的新诗型的必要性。《六合》杂志发表植村正久的《诗论一斑》，主张日本诗歌应以外国诗为模范，取长补短。山崎为德则从基督教的精神出发，提倡诗歌至上主义。在创作形式方面，与谢美村采用五七调或七五调创作《春风马堤曲》、加藤熙、假名垣鲁文、吉良义风、田中正幅等以五音或七音分别创作了实用韵文《一骑歌尽》、《世界都路》、《国尽富士麓》、《远江风土歌》等。其中植木枝盛在《民权四舍歌》中唱出“自由是人的身躯／头足具备／心灵美妙超万物／身心俱全／别有一番新天地／自己独自挺立啊／无甚不足／到那时候啊，才称得上是自由人。”

这些诗歌和创作新体诗的实践，无论从内容还是表现形式来说，都未体系化和完全具备近代诗的抒情性格。外山正一、矢田部良吉、井上哲次郎合著译的《新体诗抄》(1882)在这个基础上，为移植西方新诗作出新的尝试。

《新体诗抄》由三部分组成，第一部分是序文 第二部分是译诗 14 首；第三部分是创作诗 5 首。矢田部良吉言明创始新体诗的目的，是要“模仿西方的诗，创作出一种新体的诗”。井上哲次郎注意到西方诗的长处在于诗形长，可以容纳丰富的内容。他在《新体诗抄》的序文中写道：

学泰西诗，随世而变。其短者虽似我短歌，而其长者至几十卷，非我长歌之所能企及也。随世而变，故今之诗，周到精致，使人习读不倦。于是乎又曰，古之和歌，不足取也，何不作新体之诗乎。

他们作为近代诗自觉的一个重要的课题，进一步探索了新体诗的语言、形式和内容。这是致力于创作一种新诗模式的实践，也是新体诗的近代的探索。

在语言方面，他们强调：“夫明治之歌者，应为明治之歌，而不应成为古歌。日本之诗者，应为日本之诗，而不应成为汉诗。故而要作新体的诗”，并且提倡“夫泰西之诗，随世而变，古今之诗，用今之语”。在这里，他们至少意识到两点：一是要用“近代语”、“平常语”，二是要用日本语言，而反对像传统诗歌那样用美词丽句。他们虽然主张自由使用俗词、平常语，但还没有明确提出使用口语体的问题。

在形式方面，他们认为传统短歌、俳句的短形式已不适合表现新时代的思想和事物，强调新体诗应是载负“连续的思想”的巨大之器，其体虽也有用七五调，但不拘泥于旧短歌的法则，除声、音律之外，需要以西方诗之长作为量。

在内容方面，他们重视改革诗的表现形式的同时，也以西方诗为典范，重视诗的素材。他们从进化论的观点出发，认为时代不同，环境进化，人的真善美意识也随着环境而变化，诗的素材就必须革新，从而主张诗首先要表现对社会和人生的新的认识，是“能描写景色和表达人情”，是“精细地咏我之哀情，表达我之思想”，即表达近代人的复杂的思想感情。

但是，他们三人都是学者，不是专业诗人，自作的诗重知性和理智的内容，而缺少纯粹的抒情内容。它们作为近代诗，

特别是作为近代抒情诗，在艺术表现上并未完全成熟。因而招致揶揄。《国民之友》载文批评它"生辞拙劣鄙陋，不堪卒读"。但它在语言和形式上给人们带来新鲜的感觉，以及在内容上表达近代社会人生和人的思想感情，在诗的素材选择上开辟了一条新路，其在文学历史上的功绩是不能简单地抹杀的。

吉田精一总结其历史意义时指出"：概言之，《新体诗抄》所具的意义是：第一，是样式问题。在格律的自由、语法的近便、语言的丰富这三点上，在日本诗史上别开了生面，它既没有堕入俗谣似的俗语，又脱离歌似的雅言调，而采用接近口语的浅显的文语体，这的确是卓越的见识。虽不大成熟，带些猥杂的用法，但它摒弃自古以来的技巧性的措词、枕词、修辞词等，自由地使用了平易的汉语，欲图直接表现思想感情，这一点是不能忽视的。依靠日常鲜活的语言，可以自由地歌咏，这是新体诗形态的最大的魅力。第二，它不同于表现单纯的瞬间感情和感觉的短歌、俳句，可以歌咏复杂的思想和批判等内容，这是其特色。自古以来的诗都是歌唱佛教的赞美诗和教义，因此，即使不能说新体诗是空前的策划，但我们必须承认它的这种精神，即是企图要表现'以社会学原理为题'（外山语）那种近代的思想。这种思想诗或思想抒情诗，不一定能得到发展，在大正时代的民众诗所取得的发达，其种子就是在其时播下的"①。

的确，《新体诗抄》从形式和内容两方面都直接接受西方诗的影响，突破日本短歌、俳句的传统，迈出了近代新诗草创的第一步，是具有其历史意义的。

①吉田精一《日本近代诗鉴赏》(昭和篇),第 220～221页,新潮社 1955 年版。

新体诗的试作，在艺术上存在的缺陷招来了批评，又诱发出对传统韵文之美的再认识，其后再出现了一些提倡新韵文的文论,比如秋野由之的《和歌改良论》、佐佐木弘纲的《长歌改良论》、山田玄妙的《日本韵文论》、大西操山的《诗歌论一斑》、《诗歌论》等,通过理论性的批评,新体诗得到不断的改进，经过艺术的洗炼，提高了新体诗的艺术价值。

与《新体诗抄》同时代,竹内节编辑了《新体诗歌》(五卷)和《纂评新体诗选》,除了选入《新体诗抄》的作品外,还收入其他新形式的韵文,如长歌、琴歌等,扩大了新体诗的概念,提高了人们对新体诗的创作欲望。同时，更多的人投入新体诗的实践,出版了汤浅半月的《十二个石冢》(1885)、山田美妙编的《新体诗选》(1886)、落合直文的《孝女白菊之歌》(1888)、中西梅花的《新体梅花诗集》(1891）等。由于他们的创作活动，确立了新体诗在文坛存在的地位，新体诗便流行起来。

从诗歌史的发展角度来看，可以说《新体诗抄》具有日本近代诗的创作意识，是近代长诗诞生的摇篮。它的问世，具有历史的意义。

第七节
改良文学的历史位置

近代文学转型期，围绕西方文学概念和传统文学观展开了拒斥、折衷、顺应、并存和融合的紧张关系,并在这些紧张关系中转换文学史的坐标轴。可以说，在启蒙思想的引导下，近代美学思想、翻译小说，政治小说和新体诗的产生，成为这一时期改良文学的一大特色，通过这几方面的发展过程，移植西方的近代文学思想和形式，逐渐变革儒教的劝惩主义文学观

念和戏作的文学形式，尝试着进行种种文学改良。

日本的文学改良主要表现在以下几个方面：

第一，首先是文学优选问题，即采用达尔文作为近代思想第一原理的《物种起源》中的‘进化论’和斯宾塞的《生物学原理》中的‘优者生存’论的思考方法，其特征是立足于生物学的进化论，进而类推社会学的进化论。尤其是斯宾塞的《社会静力学》，将进化论引进社会学，认为分化、发展的社会优于单调、静止的社会，它对于日本近代文学发展的影响是深远的。1882年井上哲次郎就引进当时流行的进化论社会学，并应用到文学上，进行诗歌改良，提倡明治诗必须是作为明治的诗，与汉诗及和歌不同的“文语定型长诗”，为新体诗开辟了道路。从生物学的观点来说，是以文学传统为母体，以引进西方的文学为父体，相互交汇而产生新的文学实体。加藤周一称之为“杂种文化”。这一新的文学实体，正是某些传统文学特征的继承与延续，并在高一层次上获得发展。也就是说改良文学，首先要引进西方近代文学来改造、完善和丰富传统，从而创造出一个全新的传统的文学实体。从这个意义上说，文学传统就像生物的遗传，有一个进化与淘汰的过程，然而所谓文学“进化’主要从形式上着眼,改变一些不同的形式与体裁,没有把握文学与时代的真正关系，因此它虽然也反对封建专制，但更多是注意文学形式与体裁的改革，这种以庸俗社会学进化论作为实践哲学，自然派生出改良主义，因而政治小说出现之后，改良主义就波及文学领域，出现新体诗运动、“改良和歌”和“改良戏剧”的运动等动向，通过他们介绍和移植西方近代文学观念和文学方法。

第二，通过翻译小说，认识了文学的新概念，小说的作用和作家的任务，初步把握其文学的独立价值。幕末以来，上层

社会流行实用主义，将文学视作诸学问之下，流行所谓“文学无用论”。西周点燃了近代文学的黎明之光，他在《百学连环》里第一次将“文章学”(Literature)译作“文学”,并将文学列在诸学，即精神学和物理学之中，给文学的“近代性”的特质下了定义，将西方美学思想移入明治文学的世界，促进了文学理论批评，使文学摆脱从属宗教、道德的倾向，促进文学的自律性发展。1881年4月刊行的《哲学字汇》将它明确定译为“文学”，确立文学在艺术体系中的位置。此后福地樱痴公开提出“文学有用论”,强调文学的独立价值,认为“文学是文明之花，有无文学关系到国家的文明盛衰”，“文学、音乐、戏剧三者是人文的三大必要的用具，若不备其一，不仅不足以观察其国情，而且难以确保其独立的人民的体面”。从这种立场出发，他主张以西方文学为标准改良文学。

通过翻译小说，作家陶醉于西方文学，但并不意味着所有作家放弃日本文学的传统。成岛柳北主张首先从东方立场出发，引进西方若干知识，他在反对“诗歌无用论”时指出，无论东洋还是西洋，作为一个文化国家，从古时就尊重诗歌，诗歌有擅长于写风俗和模民情之效。有贺长雄发表《文学论》(1885)从儒教观点出发论述文学，宣扬东方思想，企图以此调和与整合西方的理学，作为对抗西方的文学理论和欧化主义，在文学上贯穿“和魂洋才”的精神。

确立文学的独立价值，就必须对旧文学进行变革，摆脱“劝善惩恶”的戏作文学观和纯粹功利的政治文学模式，建立一个以人学和美学为基础的独立的文学类型。以坪内逍遥的《小说神髓》的问世为标志，启蒙文学运动就承担着变革一切旧文学的任务，渐渐形成独自的启蒙文学理论，与二叶亭四迷的近代启蒙文学实践一起，形成体系的新文学观，即促使近代

小说的观念和文学理论的体系化。

第三，文学论与美学论、心理学论的结合，求其文学方法论的革新。西周在美学和心理学领域的研究成果，比如他的《百学连环》（1870）、《美妙学说》（1877）、《心理学说一斑》和译作《宾般氏心理学》（1875～1879）等，对于建立日本近代文学观念和方法起到了启蒙的作用。首先他用儒学的观念来陈述西方心理学的内容，主张心理分为"智、情、意"，而三者中以意为主。其次他以"人性"作为美学原理的基础，以辨别美丑为目的。总之，西周将文学作为人的精神文化之一，自觉地给文学定位，并建立了日本近代启蒙文学理论的基础。其后菊池大麓译《修辞及文采学》，大森雅中的《美术真髓》（1882）以及外山正一讲授的进化论和心理学，尤其是中江兆民译的《维氏美学》（1883～1884）排除观念上的理想美，主张艺术上的真实与个性，同戏作文学理论完全相悖，开始建立日本近代文学的理论体系、实证主义的理论体系，促进日本近代文学的生成和发展。

第四，学习西方近代文学一个重要特征，就是进行文体改革，使用新的文体。日本文体受到中国文章的影响很大，古代使用汉文体。到了平安时代，以女性文学为中心产生了口语体的假名文。自镰仓时代起，言文分开，口语和文章之间差别很大。其后出现的和汉混合文语文体，一直沿用到江户末期。明治维新以后，为了使文章能够自由地表达近代人的思想感情，和通俗易懂，就必须排除前近代存在的两种文体的障碍：一是沿袭传统的中国文章使用的文体，一是基于古语文法的文语文体，摸索和实践各种新文体。其中先后出现过两种极端的倾向。明治初期，即在鹿鸣馆时代推行表面欧化主义政策时，出现过激进的罗马字体运动，即国字改良运动。明治中期，以国粹主义思潮为背景，又出现过保守的倾向，主张使用

元禄式的雅俗折衷体，还有汉文直译体、西文直译体、和汉洋调和体普通文运动等。

但是，影响最大的是言文一致运动，它不仅促进文学改良运动，而且对于启蒙期的普及教育和文化，表现言论思想自由，以及近代文艺的发展都产生了极大的作用。在文学界，最先书写言文一致体的是外山正一、井上哲次郎和矢田部良吉的《新体诗抄》（1882）、二叶亭四迷的小说《浮云》（1887），后来发展到用近代口语体创作写生文、新体诗以及革新短歌、俳句，完成言文一致体的历史性的转变。

文学改良运动首先是从诗界开始。1882年，在启蒙思潮和自由民权运动的影响下，诗界反对旧汉诗、和歌吟咏花雪月的趣味，提出了创作符合新时代要求的诗。于是展开了新体诗运动。这一运动以《新体诗抄》为先导，一方面介绍西方的诗，一方面用改良的形式创作诗，进行诗歌改良的尝试。新体诗运动主要模仿西方诗的形式，从内容来说，它们宣扬了近代精神——自由民权。所以又称“自由民权诗”，反映了资产阶级革命的热情，它所具有的启蒙意义和历史价值是不能抹杀的。新体诗的实验，经过山田美妙的《新体词选》（1886）发展到森鸥外的译作《于母影》（1889）、北村透谷的《楚囚之诗》（1889）、《蓬莱曲》（1891），标志着新体诗从草创时代到稳定时代，完备了新体诗的艺术价值，从而催促近代诗的诞生。

其次是小说改良运动，以坪内逍遥的文论《小说神髓》（1885）的出现作为导火线。《小说神髓》批评了江户文学传统，排除了戏作文学的劝善惩恶主义，从封建性的文学观中解放小说，根据资产阶级文学观，以写实的手法来表现社会的人情和世态风俗，从而酿成改良的机制，促使写实主义小说《浮云》的诞生。

总括来说，日本文学从翻译小说、政治小说和新体诗的兴起，到改良文学运动，至少在两个方面：(1)反对封建传统的文学观方面；(2）反对传统的文体方面，促进了日本近世文学向近代文学的转变，所以文学改良运动在日本文学史上的作用是不容忽视的。但是，文学改良运动的基础，是以明治维新后新生的革命不彻底的资产阶级和没落的旧士族为主体的，他们的力量十分薄弱，既无力彻底改革残存的封建制度，又无力进行彻底的文学革命，再加上文学改良运动的展开是在 1883～1884 年进行的，这期间发生了一系列镇压自由民权运动的事件，明治政府正向确立绝对主义天皇制迈进，资产阶级的革命热情受到了扼杀，缺乏浪漫的激情，给近代文学带来了种种的弱点和局限，所以日本文学不像西欧那样，在资产阶级社会发展期就以浪漫主义为主要文艺思潮，到了成熟期才转向写实主义，恰恰相反，浪漫主义发展到诗歌以后，散文文学就朝写实主义方向发展了。

另一个问题，在文学上近世向近代转型，其中心问题是如何对待文学的传统与近代，即对传统的再评价问题。启蒙思想家中的福泽谕吉主张全面吸收洋学，而对传统特别是对儒学采取彻底否定的态度。中江兆民则主张学习洋学的同时，也要学习汉学，使传统与现代结合。但他们更多的是集中关心西方的制度改革，继他们之后主张文学改革的森鸥外、夏目漱石则把注意力集中在改革与传统的关系问题上。他们主张在和洋文学的对立中，借助西方文学观念与方法，来完成日本文学传统的创造性转化。幸田露伴、尾崎红叶等，则是主张以传统主义反对“欧化主义”，从伦理至美学意识执著于立足东方传统，贯彻传统的美学情趣，重点放在继承江户的町人文学，最后反拨启蒙文学而走向拟古典主义。

第二章　逍遥、四迷与近代文学的诞生

近代写实主义文学的创始与坪内逍遥——逍遥的《小说神髓》——二叶亭四迷及其文学论——四迷的近代文学奠基作《浮云》—— 近代初期写实主义文学的性格

第一节
近代写实主义的创始与坪内逍遥

日本近代文学的生成并没有像西方近代文学那样、以浪漫主义文学作为开端，而是以写实主义文学的诞生，迎来了文学的近代曙光。

写实主义文学的创始，与坪内逍遥（1859～1935）的名字是联系在一起的。

坪内逍遥是文学理论家、小说家、剧作家和莎士比亚研究家和翻译家、教育家，原名坪内雄藏，出身于下级武士家庭。父亲颇有儒学的教养，他自幼受过严格的汉文教育。母亲是町人出身，好尚江户文学，他又受母亲爱好学艺的影响，幼年曾爱读江户末期的通俗小说“草双子”，少年时代起爱欣赏歌舞伎和江户戏作文学，接受戏作调文体的熏陶。据说当时他

读的书上千册以上。根据他自己的回忆，从化政期到幕末的戏作文学作品，他“悉数尽读”。他对曲亭马琴尤为执著，反复阅读马琴的书，认为马琴出类拔萃，是伟大的作家。进入名古屋英语学校之后，对西欧文学开始产生了兴趣。他后来的文学态度，就是由这几方面的因素所决定的。

逍遥在名古屋英语学校就读时，就曾想过放弃学业，到东京师从假名垣鲁文。1876 年他接受爱知县的选拔，如愿进入东京开成学校（今东京大学），专攻英国文学。入学之初，抱着立身出世的思想，曾一度立志从仕从政。然而在与文艺批评家元祖、对以英美文学为主的西方文学有较深造诣的高田半峰的启迪下，他又舍弃不了文学，而且更广泛地关心西方文学，尤其是最喜读斯各特和利顿的小说。

坪内逍遥产生文学改良主义思想，就是始于就读东大这一时期，直接的契机是，1880 年美国教师方顿在考试时，让逍遥分析莎士比亚《哈姆雷特》中的王妃的性格，逍遥用儒教的封建伦理观和戏作劝惩的文学观，从道义上对王妃加以严厉的批判，结果考试失败。这对逍遥是一个很大的震动，深感自己有负于恩师高田半峰的指导。从此他不再凭兴趣耽读西方小说，而注意并涉猎西方的文学评论。但当时东大图书馆西方文学书籍仅限于小说和少数修辞学的书，文学论、美学论的单行本几近于无。他只好翻阅外国文学杂志刊载的文学评论文章和英国文学史书上的有关评论部分，并就其所能理解的摘译出来。其后他写《小说神髓》(1885 年 9 月 ～1886 年 4 月）所用的材料大都是这个时期搜集的，同时也成为他写这篇文学论的动机之一。

但最重要的原因是，1882 年高田协助著名政治家大隈重信组织立宪改进党，主张渐进的改良主义。当时自由民权运

动与群众斗争结合，掀起了一系列农民的斗争，至 1885 年达到了高潮，明治政府开始压制自由民权运动。青年知识分子对民主、自由的渴求，使他们深刻地体会到理想与现实的矛盾，开始排除对现实的主观的空想，而产生忠于现实的现实主义的态度。同时，以启蒙为宗旨的政治小说随着民权运动的失败而走向衰落，启蒙文学也渐次退潮。然而，启蒙思潮一经迸发，是任何势力也无法完全抑制的，实际上它酝酿着更大的热情和力量。其时西欧写实主义的发展达到了顶点。作为日本近代文学的第一声，写实主义文学理论在这种不安定的时代背景下开始形成。实际上，写实主义文学理论的确立是有一个演绎的过程的。启蒙期大量引进西方近代文学论、美学论、艺术论，翻译介绍了《修辞及文采学》、《美术真说》等先行启蒙理论，特别是译介了西欧写实主义的《维氏美学》，其“照实迹，去怪奇，就平实，使读者认为真有其事”，也就是“描写实事主义”的观点，以及西周的《知说》介绍文学的本质和分类等，这就必然出现诞生新的文学理论的要求，出现确立新的文学理念和新的文学方法的要求。启蒙期文学改良运动的使命必然转到新的理论批评的使命上来。坪内逍遥首先肩负了这一历史使命。

逍遥致力于小说改良的同时，也从事戏剧的改良工作，对现代戏剧给予极大的关注。在比较研究近松的歌舞伎、净琉璃和莎士比亚的戏剧的基础上，撰写了戏剧理论批评《我国的历史剧》、《关于历史剧的质疑》等，探讨近松剧与莎士比亚剧两者融合的可能性，并作为其实践，发表了历史剧《桐一叶》等，迈出了历史剧改革的第一步，其后还创作了剧本《浦岛》、《女魔神》、《义时的临终》等。

他对莎士比亚情有独钟，从 1884 年翻译《尤利乌斯·恺

撒》开始,至 1928 年完成《莎士比亚全集》全 40 卷的翻译工作。译文开始采用雅文调、歌舞伎调，后改用和汉混合体即文语口语混合体。1933 年至 1935 年中央公论社出版《新修订莎士比亚全集》(全 40 卷)时,增加了口语体的分量。

第二节
坪内逍遥的《小说神髓》

坪内逍遥受到西方文艺美学理论的影响，尤其是受到中江兆民译《维氏美学》的直接影响,写了《小说神髓》,对近代写实主义文学的发生产生重大的影响，确立了他的日本近代文学创始者的地位。

《小说神髓》直接引用了《维氏美学》的内容,并以此作为其新理论的依据，最早提出了“真”作为惟一的文学理念，奠定了写实主义文学理论的初步基础。并且作为与之对应的实践，创作了小说《当代书生气质》，展开文学理论批评的活动。

《小说神髓》的构思是始于 1883 年。如上所述，他评论《哈姆雷达》失败后，更发奋阅读西方特别是英国的文学作品，更积极钻研西方文学理论，对于自己对文学的理解、小说的批评方法之稚幼进行了深刻的反省，对文学观和小说作法进行积极的探素。其后草拟了研究大纲。于同年 9月至 12月,作为其最初的研究成果，以《小说文体》为题在《明治协会杂志》上发表了。最终完成于 1886 年 4 月,以《小说神髓》为名,由松月堂用八裁日本纸分九卷印制。同年 5月份上下两卷出版单行本。

坪内逍遥撰写《小说神髓》的目的，正如作者本人在序言中所说的，是“以期我国小说从现在起逐渐取得改良与进步，

殷切希望看到我国小说最终凌驾西方小说之上，看到我国小说能与绘画、音乐、诗歌同时在艺术上焕然一新”。其内容，上卷是原理篇，包括小说总论、小说的变迁、小说的眼目、小说的种类和小说的裨益；下卷是技术篇包括小说法则总论、文体论、小说情节安排的法则、时代小说的情节安排、主人公的设置和叙事法。

首先，《小说神髓》原理篇主要是明确提出小说的定位。他针对当时重短歌而轻小说的倾向，明确小说是一种艺术形态，有其独立的价值，从而确立小说在艺术上的相位。同时强调小说的主体性，小说只受艺术规律的制约，而不从属于其他目的，比如政治、宗教和伦理道德的目的。而且，将小说作为第一文艺，批判了当时流行的江户时代的文学观。他指出：

根据我国过去的习尚，总认为小说是一种教育手段，不断提倡劝善惩恶小说，而实际上(中略)争相取媚于时尚，编著残忍的稗史或刻画鄙陋卑猥的情史以相迎合，但由于劝善这种表面的名义又难以舍弃，于是加进一些劝善的主旨来曲解人情世态，编造一些生硬的情节。(序言)

也就是说，要确立近代小说的主体，就必须批判小说主流——戏作小说的儒教劝善惩恶观念，反对纯功利主义的文学观。在批判劝惩文学观的基础上，他强调：

(艺术的)美妙之处，在于出神入化，使观者于不知不觉中感得幽趣佳境，达到神魂飞越的地步，这才是艺术的本来目的，是艺术之所以为艺术。至于气韵高远，妙想清绝，由此而提高人的品质，那是偶尔的作用，不应是艺术的目的。(中略)

艺术的最终目的所在，则不外是使人赏心悦目而已。（小说总论）

其次，规定小说的内容。他强调小说以写人情为主，批评马琴的劝惩主义，这是最重要的论点。他指出：

小说的主要目的，是写人情，其次是写世态风俗。

他还补充解释，所谓人情就是“人的情欲，就是指所谓的一百零八种烦恼”。可以理解为写人的情欲就是写人的“喜怒哀惧爱恶欲”七情，即写人的心理;写“世态风俗”就是写现实。据此，他批评他曾经倾心过的曲亭马琴的《八犬传》中的“八犬士是仁义等八个德目的傀儡，很难说他们是有血有肉的人。作者的本意原于将八种德目加以拟人化，写成小说，所以将这八犬士的行为写得完美无缺，以寓劝惩”;“只知道将劝惩作为小说的主要目的，就会把作为小说的中心的人情写得十分疏漏。因此马琴的八犬士只是理想上的人物，并不是当今世间上的人的真实写照，所以才产生了这种不合情理之作”。他还称赞本居宣长将《源氏物语》概括为“物哀”的审美情趣，以及“人情有感于物”的论点，“是充分理解小说的主题，充分阐明了物语性质的见解”，同时批评了有许多“国学者流”牵强附会地将《源氏物语》的主要目的说成在于劝善惩恶，得意洋洋地给予种种解释，岂非大错特错？(小说的眼目）

逍遥批评了小说以劝惩为主要目的，但并非完全否定小说的教诫作用。他认为劝惩小说虽不能马上成为奖善的媒介，但可能成为冥冥中唤起人们的良心的一种手段。即可以起到潜移默化的作用。他说，“艺术之妙技入神臻于完美境界

的作品，虽说可以激发人的心灵，冥冥中使人气品变得高尚，对教化有所裨益；但那可以一说是由于妙技入神，自然而然产生的结果，决非艺术之目的”，所以他将小说的目的区分为：“直接的利益，就在于娱悦人们的‘文心’”，使人们产生种种“美妙的情绪”；间接裨益是多种多样的。如可以使人们的品位高尚，可以对人进行劝奖惩诫，可以补正史的缺遗，可以成为文学的楷模，这些都属于它的间接裨益”。也就是说，他是从广义上来解释教诫作用的，他认为教诫不仅限于仁义道德，而且包括对人有所告诫的、具有改善内外面貌的力量，也包括使人开悟之道之为何物，或使人了解情欲之无限纷繁，这些都是属于教诫的一部分。

再次，在技术篇规定小说内容形象化的方法。他提倡写实主义的方法是近代小说的基本创作方法。他说：

小说的主要目的是写人情，但如果只写其表面，还不能算是真正的小说，必须穿及其骨髓。（中略）如欲穷尽人情的奥秘，获得世态的真实，就只有客观地将它模写出来。

也就是说，写人的真实，写人的心理活动的真实为主，作为方法论提倡对人物心理的剖析，以弥补江户戏作文学和启蒙政治小说描写人物心理不足的缺陷。主张“模写人情，模写世态，模写一切的东西都应尽力促其逼真”，而排除写“马亭式的理想人物”，即排除用封建主义的伦理思想将人理想化。

最后关于文体论，将文体分为雅文体、俗文体和雅俗折衷体三种，认为平安朝的雅文体不适合描写现代的人情世态，戏作文学的俗文体又容易流于鄙俗，所以提倡雅俗折衷体，即他所说的“雅言七八分的雅俗折衷文”。

逍遥还针对以劝善惩恶为目的的戏作小说和宣传政治思想为目的的政治小说，概括性地提出近代小说的四大裨益：(一)提高人的品格；(二)劝奖惩戒；(三)正史补遗；(四)构成文学楷模。其中心意思是强调小说的直接目的是愉悦美的情绪，间接目的是培养人的高尚品格，而否定戏作文学的“教诲”的目的。但问题正如日本文学史家小田切秀雄指出的：“他统一地提出写实主义的追求真实和文学作为社会机能的‘小说之裨益’,这基本上是卓越优秀的,但是在逍遥来说,这种统一往往被功利的道德的效用以卑俗的形式所引诱。我们从上述列举出的四种裨益中可以看到这一点。正是这种倾向，在逍遥自身其后的生涯中，成为其重要的特质。”①

总之,从整体上来说,坪内逍遥的《小说神髓》从内容到形式提出了一套伟大变革的主张，对于日本近代写实主义文学的诞生，无疑起到了催生的作用，但也带来了很大的缺陷。实际上，他的写实理论，是朴实的现实反映论，只停留在现象的、凡俗的写实方面,虽然也提出“穿其骨髓”,但却又认为“只应当旁观地如实模写”,所以他未能将其“表面”和“骨髓”看作是现象与本质的问题来思考，其缺陷是：

第一,它只注意把握写“真实”的技巧,如实地描写现实的外表现象，而没有深入地写出它的内在实质和写出典型环境中的典型人物，忽视真实与典型的关系，其对人生和社会的历史性意识非常薄弱，几乎未能提出对人生和社会的批判的基准。

第二，它强调对现实的真实描写，却又认为作家不应解释自己所描写的现象，更不应评判它，从而排除现实主义创作的

① 《明治·大正的作家们》,第23页,第三文明社1978年版。

表现理想,将现实与理想对立起来。其实,现实主义要求真实地描写现实,并非不表现作家的理想,恰恰相反,它是通过艺术的形象的典型化来表现理想的。而且理想也是有符合现实的发展趋向的一方面。

第三,它强调写人的“情欲”,主张文学论和心理学原理结合,即应用心理学来模写人的内心世界,这是一种进步。但在创作方法论上却没有进一步说明如何运用心理学原理,而心理分析学说是近代写实主义小说的一种重要的表现能力,是构成近代文学的一个重要因素。

逍遥的《小说神髓》揭开了近代文学的序幕,奠定了近代小说论的基础。他是以批判曲亭马琴为代表的江户文学观为出发点,但他没有完全否定马琴文学的历史价值,而且对其绝对价值给予高度的评价,认为马琴文学的水平,“可以说是在西方的莎士比亚古典剧、易卜生、斯特林堡等的近代剧之上”。他还承认“作为排斥曲亭的发起人,这是颇为滑稽的矛盾”(《回忆漫谈》)。这反映了逍遥在转型期对待传统和近代接合的矛盾心态和探索两者结合的强烈欲求。

这一点,在以《小说神髓》作为理论依据创作的实验性的小说《当代书生气质》(1885)中也反映出来。逍遥写这部小说的意图,用他本人的话说,就是“穿其骨髓,就要专推心理学上的道理,以写书生的情态”(《论小说兼及书生气质的主意》)。小说通过几个从事自由民权运动的书生与封建专制斗争与妥协的侧面,描写了他们的种种不同的柔弱性格,来展开转型期东京书生的风俗画卷,但贯穿了“没理想”的精神。对书生的现实生活的真实,也是以旁观者的态度作写生式模写。因而他没有切入主观的意念,挖掘作品人物的内心世界,把握他们的妥协的苦恼与矛盾,写出人物的性格变迁。

而且，逍遥将他笔下的书生们作为理想主义者而加以全面否定。还有他采取写实手法的同时，又留下了滑稽本、人情本的讽喻告戒手法的痕迹。也就是说，采用了西方小说的写实和江户戏作的机械结合的手法，只如实反映了新旧时代小说交替的一种自然现象，对人情的描写则缺乏近代文学所必要的心理描写。尽管他认识到“要专推心理学上的道理”，但实践上与认识还有一定的距离。更重要的是，坪内逍遥承认和接受自由民权运动失败的现实，并企图使之合理化。从这里就可以看出，他的写实主义放弃对理想的追求，是屈从于现实而产生的。

实际上，人物对现实妥协的苦闷，是作者本人的苦闷，也是日本走向近代的时代的苦闷。其文学的不成熟，也是日本的近代性的不成熟的表现。这部小说是写实主义的先驱之作，但不能算是写实主义的成功之作。

小说问世之后，就遭到了许多批评。其后中村光夫从这部小说的历史地位作了评价，说：“《当代书生气质》并不单纯是新的文学作品，而且是作为新文学本身，或者说是作为文学这一新生事物出现的，其影响并非只是提高旧小说的社会地位，且以其独特的清新气息而扣人心弦，使从来被社会所忽略的小说这一文学形式，向人们展示了意想不到的可能性”①。

此后，他还用同样的讽喻告戒手法写了《京都少年》（1885）、《未来之梦》（1885）、《妹妹与弯腰》（1885），都未能超越《当代书生气质》而在讽喻告戒与写实关系上有新的突破。

应该说，《小说神髓》和《当代书生气质》无论是在文学观

①中村光夫《二叶亭四迷传》（中译本），第 59、81 页，湖南人民出版社 1987 年版。

上、方法论上，还是在创作实践上，提出了文学的独立价值的主张和写实主义的初步理论和实践，对于近代文学理论和创作的形成与产生奠定了初步的基础，在近代日本文学史上是具有划时代的意义的。但是，它在关键的问题上，即把握近代精神及其内容方面显得不够成熟，加上其后他对写实主义理论探讨中出现的严重缺陷,比如他片面强调‘迫真’,如同自然不包括理想一样，也是“没理想”的世界（绪言《麦克佩斯评释》),以及其创作实践未能完全摆脱江户戏作的巢臼,就不免带来极大的局限。逍遥这种不成熟的近代文学理论分别对二叶亭四迷，以及尾崎红叶等砚友社的作家产生正负两面的不同影响，起着新旧两个时代的新旧文学过渡的架桥作用。

近代文学理论的进一步完善和新构建近代文学理论体系——写实主义文学理论体系的任务，由坪内逍遥的后继者二叶亭四迷来继续完成。

第三节
二叶亭四迷及其文学论

二叶亭四迷(1864～1909）。原名长谷川辰之助，号冷冷亭否雨,四明。生于江户市(今东京)。其父是武士出身,明治维新后，当了大藏省官吏，后来由于知识结构跟不上新时代的要求而失去职位。四迷幼时，家庭教育以儒教和武士的教育为根本，又曾在故乡名古屋藩校接受英、法两语的教育，和在其父的任职地松江和东京的书塾接受汉学教育。少年时代爱好中国古典写实主义文学，对曹丕、魏叔子的作品尤有兴趣，耳闻目染地接受“建安风骨”的精神影响，形成其儒学思想和汉文学的精神。当时日本全国开展的自由民权运动，在他心

里也引起了回响。但 1875 年日俄之间发生“库页岛、千岛交换事件”之后，两国关系日趋紧张，他在这种国际形势的刺激下，三次报名投考军官学校，由于高度近视，未被录取，遂志愿于当外交官,于 1881 年入东京外语学校专攻俄语，开始接触俄国文学作品和文艺批评。 1885 年与东京商业学校合并，他对此不满而退学。同年与坪内逍遥邂逅，并接受其影响和激励，成为他放弃当外交官而走上文学道路的契机。四迷决心从事文学当时，搞文学没有社会地位，被认为是不务正业的，甚至是对社会有碍者。文部省就认为近代文学毒害青年男女而采取隔离政策，许多旧制中学明令禁止学生读小说。因而其父听闻他要从文便感到绝望，对他怒斥道：“フタバツテシメエ”(该死的,见鬼去吧),此词与“二叶亭四迷”几个字谐音，这就是他取这个戏称“二叶亭四迷”作为笔名的由来。

二叶亭在学期间，接触俄国作品是非常广泛的，其中首推接触别林斯基、赫尔岑、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫，以及屠格涅夫、托尔斯泰等人的作品，促使他进一步理解现实与文学的关系，以及文学的批判意义。特别是他已经名副其实地读别林斯基的论文读上了瘾，对于别林斯基的现实主义美学和文艺批评，以及别林斯基对人生与社会关注的精神，把握近代人性的自觉和革命的民主主义思想的研究，不仅树立了他的写实主义的文学观，而且大大地改变了他的人生观。他在学生时代就翻译过屠格涅夫的《父与子》、别林斯基的艺术论《美术之本义》，备受坪内逍遥的赏识和激励；同时他以俄国的文艺理论，观照坪内逍遥的《小说神髓》和《当代书生气质》在理论上和实践上的经验和教训，他的《小说总论》(1886)就是在这个基础上写就的。据二叶亭自己说，他当时的文学思想“是有接受俄国文学教养的因素，但更有密切关系的是接受了

儒教的感化"(《我半生的忏悔》)。可以说《小说总论》,是以其早年接受中国儒家伦理思想和古典现实主义文学的"风骨精神"为根基,吸收俄国的特别是别林斯基的文学写实主义的精华,并批判与继承坪内逍遥的写实精神,而又不停留在逍遥的朴素的现实反映论上,突破了《小说神髓》的朴素的写实主义的局限,为完善、发展以及实践写实主义作出了自己的历史性的贡献。

具体地说,二叶亭四迷的文学活动,不是从创作开始,而是从文学理论批评起步的。他的处女作就是《小说总论》,以笔名冷冷亭主人杏雨,于1886年发表在《中央学术》杂志上。

《小说总论》从批评逍遥的《当代书生气质》出发,强调:"要定人物的善恶,首先必须有个极美的标准;要评小说的是非,首先必须有个是非的定义"。其主要论点是:

第一,就文学上的'形'与'意'的关系问题,主张'凡有形(现象)必有意(本质),意靠形而表现,形靠意而存在。从物的生存上说,是有意之形,还是有形之意,孰重孰轻,难以判断",但他强调":意才是重要的,因为意存在于内里,在表现于外表时,纵令没有形,意依然存在。可是,形如果没有意,片刻也不能存在。'也就是说,它主张写实,不是单纯机械地再现表面的现象,而是以把握内部真实为目的。即对社会现实生活的认识,既要认识它的具体形象,也要认识它的本质规律,而且后一个认识是最重要的。因而不应囿于写人情、写世态风俗,而且注意通过事物的现象去揭示现实生活中的本质的东西。用恩格斯的话来说:"现实主义的意思是,除细节的真实外,还要真实地再现典型环境中的典型人物。"(《恩格斯致玛·哈克奈斯》),即要写出体现一定历史时期社会关系本质的特定的环境,和在这一特定环境中形成的、足以表现一定历史时期社会

关系本质的人物形象。正是这点，决定写实主义的核心。

第二，从“形”与“意”的比较中，强调“形是偶然的东西，变更无常，意是自然的东西，万古不易”，从而“在偶然中穿凿自然，在种种中穿凿一致。所谓穿凿，有两种方法。一种是以知性来理会的学问上的穿凿，一种是以感情来感得的美学上的穿凿”；“难解的无形之意，惟有由感动而感得，而寻常人容易感得者，乃是美学之功也。故曰，美学是以感情穿凿意”。也就是说，强调审美感受的种种心理形式中，感情是最突出的因素，反拨近世以知性来理会的旧观念，增加了美学的近代意识。

第三，以“意形论”哲学作为基础，引出了著名的“虚实论”，将小说区分为劝惩和模写两种，“所谓模写，是借实相模写出虚象来”。它强调了“小说在表现社会种种繁杂的现象中直接感受到其自然的意(内容)，将‘意’的直接感受传达给别人，就有必要‘模写’。”也就是说，通过具体的特殊的“实相”(形)，将普通的绝对的“虚相”(意)具象化。这里所说的实相就是诸现象，虚相就是自然的意，即进一步追求“在偶然的‘形’中明白地写出‘自然的意’，这就是模写小说的目的所在。”总之，他认为脱离“意”去写“形”是无意义的。

《小说总论》在文学论上具体阐明了文学的本质与现象、内容与形式这个根本性的问题，但它没有从理论上进一步展开，并未形成自己的理论体系。

可以说，二叶亭四迷主张文学的主要目的是真实地描写生活现实，揭露生活现象偶然性的外壳所掩盖的实质。强调作家不应脱离现实，歪曲现实，或根据自己的理想来粉饰现实，但同时在描写生活的某些现象时，又不能没有自己的观点。所以说，文学是人们认识生活的方法之一，它的作用和社

会意义也在于此。

在总的方面来说，《小说总论》接受了别林斯基等的文学和艺术的见解，却没有全部接受他们的革命民主主义思想，同时扬弃了逍遥的朴实的写实论的偏颇，它深化了近代写实主义理论的同时，又给近代写实主义带来了一定的局限，成为日本近代现实主义的理论基础。它的作者二叶亭四迷并在创作实践上加以体现,这就是《浮云》的诞生。

第四节
近代文学的奠基作《浮云》

《浮云》是在逍遥的鼓励和帮助下问世的。第一部于1887年6月出版，当时这位青年作家尚未为世上承认，出版社老板不肯接受出版，故借用了已经成名的坪内逍遥的笔名春之屋主人的名义发表，只是在序言里提到是二叶亭四迷和坪内逍遥合著的。第二部于1888年2月出版时，封面印上了他们两人合著，后来坪内逍遥本人公开声明这部长篇小说的作者实际上是二叶亭四迷一人。因为这时候，二叶亭翻译的屠格涅夫的《会晤》、《三次会晤》受到读者欢迎,已经小有名气,所以第三部于1889年底出版时，才单独署了二叶亭四迷的名字。

《浮云》这部小说里，通过官僚机构小办事员内海文三洁身自爱，宁可忍受被撤职的痛苦而不愿充当附庸，和同是小办事员的本田升为了一官半职而寡廉鲜耻，出卖自己的灵魂这两种对官僚机构的不同态度，以及文三的婶母逼着其女儿阿势同失去官职的文三中止恋爱关系而嫁给本田升的故事，揭示了明治社会在“文明”的背后所隐蔽着的种种丑恶现象和不

合理制度。

二叶亭所选择的几个不同性格的人物，放在封建制度出现动摇、资本主义社会正在形成、新旧事物新旧思想错综交织和复杂斗争的典型环境里加以塑造，具有鲜明的个性色彩，达到了某种典型化的高度。以主人公内海文三来说，他一方面开始在思想上倾向新时代，形成新的人生观，一方面又与封建的家庭、思想有着千丝万缕的联系，表现了他这种双重性格在深层结构中的不安、动摇和痛苦的内容，使人们从中了解到这个人物在价值观念和道德观念上所展现的新旧嬗变时期的具体而多彩的历史内容。

对于作者来说，对近代文明的批评是描写人物的前提。

文三所表现的心理结构和性格特征并不是偶然的、个别的形象，而是知识分子在新旧社会过渡时期普遍存在的形象，也就是内心所追求的新时代的理想和薄弱的意志无力应付的现实的矛盾而陷入失望的人的形象。即他没有改革社会的勇气和力量，也不打算变革社会和改变自己的生活，除了三四个人之外，他不接触任何人。二叶亭在创作笔记中这样分析文三这个人物：

缺点	特点
明显束手无策。	只是悠闲地思索和感觉，完全不善于行动。
自我分析。	只要思索和感觉就足以度过人生。

文三就是这样一个“多余的人”，他像一片浮云似的度过一生。他对现实怀疑和不满，又无力解决，他的内心产生很大

的矛盾，这矛盾与经常对于他所无力反对的旧思想发生冲突，这就预先注定了他失败的命运。可以说他也是一片“浮云”。

就本田升和阿势这两个人物来说，也是很有典型意义的。本田升是一个市侩小官吏，为了升官往上爬，可以不择手段，最后甚至出卖灵魂，投靠统治阶级，这是转型期的部分知识分子出身的小官吏的奴才性格。阿势是明治新时代的“新”的女性,她接受近代的西方教育,空喊几句‘自由’‘平等’的口号,表面上反对‘旧’的东西,却没有与‘旧’的东西决裂,实际上只是个爱摩登赶时髦的女人罢了。作者通过阿势这个人物形象，典型地反映了日本明治社会接受西方文化的肤浅性。

可以说，这几个人物的性格特征是时代留下的烙印。尤其是像文三这样一个只悠闲地思索和感觉而不行动的人，又不肯随波逐流的知识分子，是肯定会赶不上时代的潮流，甚至作为一个‘多余的人’而被时代所淘汰。

这一点，如果联系到当时的政治社会环境就更加清楚。《浮云》第一部发表的 1887 年，正是确立了绝对主义天皇制政体，自由民权运动在明治绝对主义政权的镇压下完全失败了。之后,1889 年明治政府颁布了《帝国宪法》,1890 年颁布了《教育敕语》，进一步加强绝对主义的权力。由于这种政治社会环境，明治维新初期的民主、自由的生机受到无情的压抑，知识分子丧失了变革的力量，却又不愿意与现实妥协，处在一种苦闷和彷徨的状态中。二叶亭四迷最后没有将内海文三的命运写下去,《浮云》中途辍笔,成为一部未完成的作品,恐怕也是由于作者的理想与现实的矛盾无法调和，以及对时代压抑的不安，没有能力将文三的悲剧写下去吧。因为作者说过：“旧思想的根源很深，因此新思想与旧思想不协调时，新思想往往就显得没有力量。”

《浮云》受俄国文学的影响是很明显的。首先，从小说构思来看，是受俄国文学主题反映俄国社会生活典型的影响。他把屠格涅夫、冈察洛夫的许多小说对于新旧思想的冲突、对官吏特权地位的愤怒，以及一种社会制度瓦解而向另一种社会制度过渡的时期所产生的生活现象等等的反映和处理手法，都表现在《浮云》对日本转型期的社会现实的揭露上。其次，从人物的刻画来看，是直接以十九世纪俄国一系列长篇小说的“多余的人”的形象作为参照系，来塑造自己的人物形象。比如屠格涅夫的《罗亭》中的罗亭、冈察洛夫的《悬崖》中的青年所描写的俄国新青年一代的“多余的人”，都可以从文三这个人物身上找到他们的落影。再次，从书名来看，二叶亭翻译屠格涅夫的长篇小说《罗亭》时,书译作《浮萍》,表示了小说中罗亭这个人物是个“多余的人”的意义。他写《浮云》采用了近似的主题和描绘了相同的“多余的人”，所以取了一个与《浮草》相似的名字。从这几点可以看出《浮云》与俄国写实主义文学的密切联系。

二叶亭四迷本人也承认，这部作品在形式上和思想上受俄国的影响是不可抗拒的，这一影响不仅表现在作品的构思上，而且也表现在小说本身的概念上。因为那是他爱读别林斯基批评文章的时代，也就有热情去描绘出日本文明的实质。对于他来说，这种对文明的批评是描写人物的前提（《我半生的忏悔》)。

《浮云》虽然受到俄国文学的影响，但它不是机械照搬或盲目模仿，其主题是植根于日本社会从封建主义社会过渡到资本主义社会的现实土壤中，其人物原型是来自过渡期一部分失去原阶级地位的小武士出身的知识分子，他们的教育与封建的过去有切不断的联系，而他们的思想又倾向于新时代，

这是日本的特殊现象。正因为日本有这种特殊现象的存在，才引起二叶亭关注俄国文学中的“多余的人”的形象。二叶亭四迷这种吸收、融合俄国文学的指导思想和方法，为日本近代文学从一开始就用日本式的吸收方法吸收和消化西方文学，提供了新鲜的经验。

日本评论界对《浮云》褒贬不一，中村光夫的评论是最为中肯的，他说“：他(指二叶亭)在以后的文学史上没有得到应有的地位，直至今日他的独创性仍被漠然置之。而这部未完成的小说，仍能引起我们的兴趣，乃是因为在我国近代小说中，它是一部例外的具有真正思想性（尽管还不成熟）的作品。更重要的是，这种对文明的批判并非因创作《浮云》而产生。相反，他是用这种批判式的态度来看待周围的社会，这是促使他写《浮云》的动机”,又说“：俄国文学的影响教给他(多余人的）生活方式，但是并没有给予他小说的蓝本”①。

正宗白鸟也给予积极的肯定，认为《浮云》使同时代的读者惊诧的，首先是‘言文一致’文章的新颖，其次是在自然主义时代重新认识到它的价值，因为这本小说反映了‘人性’“：我通读了《浮云》。当看第一部时，我为这部写于明治20年代的作品所震惊。这并不单纯是青春的咏叹调，而是它还再现了漫长的人生。尽管有点稚嫩，但却生动地描写了当时的社会现象”②。可以说，《浮云》作为近代小说，第一次突破日本旧文学传统的框架，不以西方近代文学为楷模，而以俄国现实主义为指南，开辟了日本近代现实主义文学的道路，其历史性的贡

① 中村光夫《二叶亭四迷传》(中译本),第59、81页,湖南人民出版社1987年版。

② 引自中村光夫《二叶亭四迷传》(中译本),第78、225页。

献是毋庸置疑的。这部作品的伟大功绩表现在：

（一）《浮云》最先突破当时占文坛主流地位的戏作文学的旧框架，把“小说家的职责是要道出人生真谛”（《作家苦心谈》)作为自己创作的理念,他还说过 :他“执一枝笔,是要写国民的气质、风俗、志向,写国家的大势”,把“写人的性质、描一国的大势”作为作家的任务（《落叶》），并把这种理念贯穿在《浮云》里。他选择了明治维新后的日本政权机关这个典型环境，通过内海文三这个正直的知识分子的艺术形象，真实地再现了明治社会的生活世相。应该说，作者是不粉饰现实，努力按照实际生活来反映现实，探索人生，并且直接批判了明治的官僚制度，抨击了官僚的特权思想和官尊民卑的庸俗观念。正如二叶亭四迷本人谈到《浮云》的主题时所说的：“对于官吏的特权的愤怒，也许是这部小说的基本主题之一”，“我非常讨厌日本的官尊民卑，小说就是把这一点作为中心思想的。”（《作家苦心谈》）从这里可以看出作家非常准确地把握住明治社会的官僚专制性质和与之对立的自我存在，并有意识地揭发社会生活中的黑暗，具有积极的批判现实的力量。

可以说，二叶亭四迷虽然受到中国古典现实主义和俄国批判现实主义的影响，但他完全是按照日本当时现实生活的本来面貌，对人物作了出色的塑造，使其艺术形象典型化。具体地说，对人物形象与环境形象的处理、与人物形象有关的生活情景的处理，都实践了“对于人物和人物生活环境作真实的、不粉饰的描写”的写实主义原则，成功地写了典型环境的典型人物，使之富有日本式的社会内容和日本式的人物性格。可以说，这些人物都是有典型意义的。正如作者本人所说的：“至于《浮云》是否有模特儿，不能说没有。但模特儿不过是聊供参考而已，并不是照样去临摹。（中略）自己头脑里对当时

日本男女青年的倾向具有某种模糊的、抽象的看法，为了使之变成具体的东西，究竟应该采取怎样的形象，当我为此进行构思的时候，我就联想起自己曾在某处会过某人，在自己过去熟悉的人中，有人和自己的想法多少有些关联，于是就以这个为蓝本，开始创造出典型。(中略)我抛开某一人的特征，从众人身上采取最典型的特征。典型不是抽象的概念，典型是一种十分具体的东西。因此可以说，我最初所抱的目的已经达到了"(《我半生的忏悔》)。

（二）在创作技巧上的一个重大突破，就是描写了人物的心理活动，这是近代文学的一个重要标志。二叶亭四迷描写人物的心理流程是入木三分的，他有时通过人物自身的内心独白，有时作为第三者进行心理剖析，有时又利用客观的生活形象展现人物的内心世界，或者几种方法交错兼用，相得益彰。以文三这个人物来说，作者通过文三的自身的矛盾冲突行动来揭示人物的心理、思想和性格，写了文三失意落魄，没有闲情逸致赏菊的心情；可他透过阿势无心邀他赏菊的冷淡表情，以及望着阿势和本田升双双外出赏菊的背影就万分痛心，于是又联想到自己和阿政闹矛盾时，阿势还袒护着自己，便产生了一种幻觉：阿势一定还爱着自己！可是，面对冷酷的现实，又觉得阿势被本田升迷惑，变心了，对她便起疑团 转眼又觉得自己与阿势的爱情是相敬而生的，连阿势也都怀疑，很对不起阿势，所以他既怪责阿势，也责备自己，对阿势又哀怨又怀恋，又恨又爱，忍隐着恨彼无情、怨己无能的痛楚，充分展现了文三的微妙心理。

（三）实践言文一致，创造了新的文体。坪内逍遥虽然也注意文体的改革，但他的《当代书生气质》也只是采取以雅为主的雅俗折衷体，鸥外的《舞姬》采用拟古文体、汉文体和欧文

体三者结合的新文语体，砚友社的山田美妙的《武藏野》(1887)也尝试用过言文一致体，但都未能实现近代文体的根本改革。二叶亭四迷的《浮云》不仅内容新、体裁新，而且文体也新，进行了文体革新的初步实践。他第一次将文言（书面语言）和白话（口头语言）一致起来，创造了以近代口语为基础的言文一致体，为表现新思想、创作新文学提供了有利的条件。同时，他翻译俄国文学作品，也是使用日本近代口语，比较好地传达了原著的风采。可以说，二叶亭成为近代白话文学运动的先驱者，对日本近代文学走向通俗化的探索和努力，以及近代文学语言的创立，准备了一定的历史条件。

总的来说，《浮云》贯穿对近代文明的批判意图、刻画知识分子“多余人”的地位，以及对明治社会官僚制度的批判，这三者浑然一体，是一部难得的写实主义作品，它可以成为一幅明治 20 年代日本社会的典型人物生活——官僚社会和封建家族社会的缩影。

日本近代文学在《浮云》之后，虽然断续地出现过山田美妙的《武藏野》、坪内逍遥的《妻子》(1889)、樋口一叶的《大年夜》(1892)、尾崎红叶的《金色夜叉》(1897)、德富芦花的《不如归》(1898)等写实主义或具有写实主义倾向的作品，但都没有达到《浮云》那样批判现实的高度。可以说，在《浮云》之后失去了进一步向批判写实主义方向深化的机会，从而近代日本写实主义没有像西欧写实主义那样得到充分的发展，就此告终了。

《浮云》辍笔之后，二叶亭从事过官报局的译员、陆军大学语文教员、海军部书记员、外国语学校俄语教授等职业。在官报局任职期间，他翻译了有关俄国劳工问题的资料，引起了他对下层民众的关心，常常出入贫民窟；同时这些资料对木下尚

江等人的社会小说产生了很大的影响。后来当了朝日新闻社的记者，并恢复了创作生活，写了《面影》（ 1906 ）和《平凡》（1907）。这两部作品无论从故事的结构或是人物的塑造来看,或多或少与《浮云》雷同,没有突破‘多余人’的题旨。幸田露伴批评说,这是‘《浮云》的惯性所产生的作品’①。

二叶亭四迷对于日本写实主义文学的贡献，还在于引进俄国的写实主义文学和理论，他除了翻译上述别林斯基的《美术之本义》以外，还翻译了卡托柯夫的《美术俗解》、巴甫洛夫的《学术与美术的区别》、费罗诺夫的《亚里士多德悲壮体戏剧论解释》,以及屠格涅夫的《幽会》(《猎人日记》一章)、《邂逅》(即《三个会面》)、《单相思》(即《阿霞》)和《浮萍》(即《罗亭》)等。通过日中的文学交流在先、日俄的文学交流在后，促进了日本近代文学，尤其是写实主义文学的发展。总之，他确立近代文学这一历史地位，是毋庸置疑的。可惜的是，他重执文学之笔不久,1908 年 6 月，作为大阪朝日新闻社的特派记者，驻俄国彼得堡约一年之后，身患重病，乘轮船回国途经孟加拉湾时,溘然长逝,享年 45 岁。

第五节 近代初期写实主义文学的性格

日本的近代写实主义文学的形成与发展，受到本国近代化具体历史条件的种种限制，比如明治维新资产阶级革命的不彻底，残存浓厚的封建社会结构和文化结构，以及日本近代文学形式的后进性，西欧自然主义文学理论的过早冲击和写

①引自中村光夫《二叶亭四迷传》(中译本),第 78、225 页。

实主义理论的准备不足等等，都造成日本近代写实主义文学的软弱性格，其基本性格特征是：

第一，以日本近代社会为背景产生的日本近代文学，首先是近代写实主义文学，是反映日本近代社会及生活在其中的近代人的。日本近代社会的本质则未能像西欧近代社会那样达到成熟的市民社会，其由自由主义、个人主义培育出来的民主主义也极不成熟，其社会结构是由资本主义和残存的封建主义乃至其后的绝对主义联合运行，其近代化更是极其不彻底的。因而，其文化精神结构未能完全确立以人本主义为基调的近代自我。相反，1888年三宅雪岭、志贺重昂成立的政教社批判了欧化主义，却又宣扬国粹主义，强调个人与自我方面要绝对服从绝对主义天皇制，并企图以此建立自我与社会的新关系。近代化的自我意识与前近代的现实所造成的矛盾，使日本近代文学、尤其是写实主义文学虽然重视文学上的自我觉醒，但未能正确地把握自我与社会的关系，从而未能把自我的问题作为社会的问题来加以探求，常常将自我与社会的关系作为静止的，这样势必出现一般化形式而没能创造出典型来。这就给以西欧近代文学理论为基础而形成的日本近代写实主义文学带来致命的弱点。正如无产阶级作家宫本百合子在战后所说的：“明治维新，在日本没有力量确立人权。至今经过七十余年，欧洲近代文化所确立的个人、个性发展的可能性一直被捆绑在封建性枷锁上。因此以西方近代文化为轴心发展起来的、作为一个社会人的自我观念，也显示出其不健全的绝顶的形式”①。也就是说，包括近代写实主义在内的

①《歌声哟,唱起来吧》,第17页,《宫本百合子全集》第13卷,新日本出版社1979年版。

日本近代文学缺乏自我意识和批判精神，即缺乏积极性。

第二，西欧资本主义发展期，以浪漫主义作为主要文艺精神，到了成熟期就向写实主义方面发展，而日本资本主义社会发展期尚未成熟，就向封建军国主义、帝国主义阶段过渡，所以日本浪漫主义在资本主义发展初期，并未能形成一种文学理论体系，近代日本文学就首先朝写实主义方向发展。但是，当时文学战线上，一方面存在民友社的功利主义文化观，另一方面又存在砚友社标榜的“写实主义”即拟写实主义，其实是追求“似是而非”的无思想性的纯技巧论，以至自然主义文学理论出现之前，由它统治日本文坛。日本近代写实主义未能建立在日本资本主义发展期所追求近代性社会和引进欧洲近代文学来适应人和文学近代化的基础上。同时，日本近代写实主义理论未能充分展开，从 1888 年开始,尾崎萼堂、内田鲁庵、长谷川天溪就将法国自然主义文学理论译介过来，山田美妙、尾崎红叶等也已开始接触法国自然主义文学理论及作品，虽然其影响还不足以引起文学领域里自然主义文学的勃兴，但不能不说是对写实主义的严重冲击，以致日本评论家、作家常常将写实主义与自然主义混淆，给写实主义理论带来很大的暧昧性。在这样错综复杂的文学时期，要贯彻批判现实的精神是非常困难的，更失去进一步开拓批判现实主义的道路。直至 20 世纪 20 年代以后，日本写实主义接受了苏联十月革命后无产阶级现实主义文学理论和实践的影响，才迎来革命现实主义和批判现实主义文学的高潮。

第三，日本近代启蒙文学是根据进化论的社会学理论，从改良文学开始的。坪内逍遥的《小说神髓》的朴实的写实理论也仅是文学改良的一个步骤，要求在文学理念、文学内容和文学表现上进行改良，而未能达到根本性的文学革命，其朴素的

写实理论限定“小说的主脑是人情，继之是世态风俗”，而且“只应当旁观地如实描写”“不要理想”,将写实与理想对立，因而在创作实践中，只追求真实地描写生活，而不要求表现作家的理想，不要求在艺术形象的塑造中体现作家的理想。二叶亭四迷的《小说总论》虽然就现实主义在现象与本质、内容与形式两个重要问题上作了补述，但也未能系统地阐述现实主义创作的表现理想，即通过对现实生活的真实描写和通过对艺术形象的典型化来表现作家的理想，这就暴露了写实主义理论的不完整性的缺陷，容易使写实主义的末流陷入用庸俗进化论的社会学观点来描写肤浅的生活现象的泥潭。这样的结局，难免会歪曲现实生活的真相。因此其后出现砚友社“似是而非”的拟写实主义,被国木田独步称为“穿洋装的元禄文学”①。日本近代写实主义文学作品所写的，不是理想人物,而是“多余人”。从整体来说,日本近代写实主义理论和实践的不足和缺陷，使其主流具有明显的软弱性格特征。这是近代日本文学的不幸的根源。

① 引自三好行雄《写实主义的展开》,讲座《日本文学史》(第12卷),第4页,岩波书店1958年版。

第三章　森鸥外

特殊经历与双重性格——近代文艺理论和批评的启蒙——与逍遥的“没理想争”——西方美学论的引进——《舞姬》三部曲及其他——晚年转向历史小说创作

第一节
特殊经历与双重性格

如果说，写实主义理论倡导者是坪内逍遥，那么浪漫主义先觉者则是森鸥外。

森鸥外(1862～1922)，原名林太郎，他出身于石见国（今岛根县）鹿足郡津野武士家庭，祖上历代是藩主龟井家的侍医，自幼才智过人。他五岁开始向儒学者学汉学，九岁随父学荷兰语。1872年上东京，寄住其亲戚、启蒙学者西周家，入进文学社学德语。1874年考入第一大学区医学校（现东京大学医学系）。在校期间耽于读书，尤其爱读小说和随笔，并且学习汉诗文。·1881年7月医校毕业后，立志留学欧洲。但由文部省途径派出比较困难，争取由陆军途径派出可能性较大，他的友人小池正直便向陆军军医当局推荐说：“森氏为人聪敏而

嗜学,博览强记英才(中略),氏孜孜勉本课之余,优兼学和歌诗文皆有所至，又旁搜汉家方书无所遗，盖皆欲供后日益世之用也"(《男爵小池正直传》)。缘此鸥外从军,任陆军副军医。

由于他在医学和语言学方面的超人才华，被陆军选派于1884～1888年留学德国四年，专攻卫生学和军医学，课余爱好文学、哲学、美学和艺术，广泛涉猎古今东西方的名家名作,据他在《德国日记》所载,手头的洋书达一百七十余卷,其中爱读的如希腊的索福克勒斯、欧里庇得斯、埃斯库罗斯，法国的奥涅、阿列维、格莱维尔,意大利的但丁,德国的歌德,特别是倾倒叔本华、哈特曼的哲学和美学，并且用汉文在原作上写满了眉批,还用汉文体写了《队务日记》、《还东日记》等,表现了近代的精神和感受性。后来又学法语和梵语，显示其东西方学问造诣之高深。对于鸥外这次留学的收获，不仅限于医学的深造和西方语言训练的提高，而且开阔了视野，培养了近代的实证科学精神，接触近代文学的新风，以及发现感觉的世界。可以说，森鸥外有以汉学为中心的日本文化传统的根基，又接受以德国为中心的西方近代科学文化的熏陶，东西方教养兼备，这些为其后来从事文学和评论活动打下了坚实的基础，并成为形成其思想结构、文学性格两重性的重要原因之一。

留德期间，鸥外曾与一个德国舞女相恋。1888年他回国时，舞女追随来到了日本，但鸥外慑于家庭的压力，和屈服权力对私生活的干预，万般无奈舍了那个异国女郎，但在他年轻的心中留下解不开的情结，后来转化为他的文学创造力。

回国之初，他在陆军医校当教官，并撰写医学论文。翌年他深感日本文坛存在"种种的审美学分子",处在一个"混沌的文学世界"，于是与他的妹妹小金井喜美子和友人市村瓒次

郎、井上通泰、落合直文等新声社同仁（一般称为 S·S·S 同仁）共同翻译西方的诗集《于母影》（1889），以西欧近代诗为主，还有汉诗及其他合计十七章。西欧诗包括盖迪、海涅、莎士比亚、拜伦等的诗。参与者试用意译、句译、韵译、调译等各种不同译法。鸥外的目的是学“泰西诗学”，以整合这种混沌的状态，确立作为美的价值的文学世界。其意义是第一次用日本语表达西欧诗的精神和感情，给日本近代诗坛带来了新鲜的感受性和自由的空气；同时市井、井上、落合等国文学学者在译诗方面运用近代再生的雅文体，进一步作出将传统的技法与西欧的技法融合的尝试。可以说，《于母影》带来了移植近代诗的机运。

《于母影》发表后，鸥外等用收入的稿费，于同年 10 月创办了日本最早的近代文学评论杂志之一《栅草子》,1896 年又创办了杂志《醒草》(后改名为《目不醉草》),并以此为阵地广泛翻译介绍西欧美学，进行文艺批评活动，提倡近代文学和近代诗歌、戏剧的改良，开始他的近代文学启蒙活动。

从此他从医的同时，走上了文坛，以反自然主义的姿态，写下了《舞姬》(1890)、《泡沫记》(1891)、《信使》(1891),作为他留德的青春爱恋的纪念。 1892 年还发表了有名的译作安徒生的《即兴诗人》和修宾的《埋没的人》,此外还将其翻译的德、法、俄、美等外国小说、剧本合集出版《水沫集》。这些代表了鸥外在浪漫主义文学运动初期的成果。

在医学方面，致力于医学界的医政近代化和陆军医疗组织的近代改革。1899 年就医药行政方面的问题批评上司，被贬至基层九州小仓师团，虽然在文坛上沉默了一段时期，但他以“隐流”为号，说明他还有东山复起的愿望。

1902 年从小仓回到东京，又被委任为陆军第二军军医部

长，业余试作史剧和诗剧。1904 年 2 月日俄战争爆发不久，被派遣到大陆，转辗各地。两年后回国，他官位亨通， 1907 年 47 岁晋升陆军军医总监、陆军省医务局长，成为陆军军医最高阶位者。这时期，他开始为重返文坛作准备。

以 1910 年发生的幸德秋水事件为契机，他面对事件前后的严酷镇压和窒息的空气，发表了著名的随笔《沉默之塔》（1910），批评明治政府“杀害了读自然主义和社会主义的书”的人，将他们的尸骸运入灰色的高塔，“在这座沉默的塔上，乌鸦酒宴方酣”。在这里，“艺术和学问，从拜火教族的因袭眼光来看，都可以认为是危险的。为什么呢？因为无论哪个国家、哪个时代，走新路的人的背后，一定有反动者在虎视眈眈。他们一有机会就加以迫害，只是其口实因不同国家、不同时代而有所变化而已”。森鸥外虽然蔑视社会主义和自然主义，但他目睹艺术和学术自由受到压制，从自由主义的立场出发，以辛辣的笔，讽刺了明治政权的专制主义。

这时期，创刊《昴星》（1909），鸥外的创作再度活跃起来，同时改变了其浪漫主义的创作风格，创作了《青年》（1910）、《妄想》（1911）、《雁》（1911）等。同时，以 1912 年乃木大典夫妻为明治天皇殉死事件为契机，写了以殉死为题材的小说《兴津弥五右卫门的遗书》，开始创作历史小说，从此一发而不可收，并取得了许多新成果。晚年从事考证学传记研究，并于1917年起任帝室博物馆总长兼图书馆馆长，以及帝国美术院院长等职。

鸥外既是高级官吏、陆军军医，又是小说家、剧作家、评论家、翻译家。尽管他作为一个近代文学的先觉者，对压抑艺术和学问的官僚专制政权有不满的一面，但他受禄于这个政权、服务于这个政权，又有屈从的一面。这种特殊的经历，决定了

他对人生、政治、学问和文学艺术采取独自的立场，形成其性格的两重性的另一重要原因。

加藤周一在分析森鸥外所处社会的二重结构即国家的“近代化”是以国家内部的‘非近代’作为积极的支撑进行的时代背景后指出的“：这种社会的二重结构，在知性的领域，也敏锐地反映在鸥外身上。传播西方自然科学精神的是鸥外，同时给德川时代的武士道精神以文学表现的也是鸥外。一方面，他强调文学艺术应从政治权力中独立出来，以其自身作为目的，另一方面他又忠实于帝室主义，遵从‘家’的道德。也就是说，他既承认以西方为媒介的‘近代化’的必要性，又要在非近代的传统伦理寻找近代化的支撑点”，“鸥外就是存在这种两极的紧张中”①。这对于鸥外的文学生涯也产生重大的影响。

森鸥外正是在东方文化与西方文化、官僚身分与文学者身分的猛烈碰撞与尖锐的对立中走过来，在文学的各个领域里取得常人不易取得的业绩。

第二节 近代文艺理论和批评的启蒙

森鸥外的文学业绩是多方面的，文艺理论和批评是重要的一个方面。他自 1889～1902 年自然主义勃兴之前。就抱着时代的紧迫感，自觉而热情地投入近代文学草创期的文学批评和理论活动。他针对当时砚友社支配文坛的状态，在《论

①加藤周一《鸥外》，《讲座日本文学史》（第 15 卷），第 4～5 页，岩波书店 1959 年版。

〈栅草子〉的本领》一文写道："我等决不能容忍混沌状况长此继续下去，深知澄清之日即将到来。要达到这一点，惟有对这一切加以批评"，特别强调了文艺批评的重要性。

他在创办《栅草子》时就强调："我混沌的文学界也面临那荡清期，余等之发行《栅草子》，乃亦聊以审美之眼，评论天下之文章，较明真赝，披剖工窃，以助自然之力，欲速收荡清之功"（《论〈栅草子〉的本领》）。其意思是 在面对混沌的文学潮流，他设置了栅栏，借助自然的力量，以遮挡文学发展的障碍物。

因此他的文学评论活动有着明确的目的意识，主要是整理当时文学批评和文学理论的混乱，确立批评的原理和审美的基准。其评论范围，"大至艺术全境，小至诗文一体"。他的初期文学评论包含文学论、诗论、小说论、戏剧论、画论等广泛的文学艺术领域，同时继续在创作小说和译诗方面为近代浪漫主义的开展，做了大量的启蒙工作。

鸥外参与评论之初，在文艺批评方面投入了巨大的热情和精力。他首先试图以医学作为参照系，确立其文学理论上的学院式的风格。为此他通过近代的科学精神、近代的文学概念和语言的结构进行理论的思考，在小说论方面将自然科学（医学）的理论和方法与文学的理念和方法相比较，对两者的差异提出了形象而深刻的见解。他的《小说论》（1889，后改题为《以医论小说》、《出自医学说的小说论》），强调他是位医生，手不离手术刀和药，但他又从事文学，无意将两者重新整合，相反将两者清楚地区别开来。他认为医学者通过分析和解剖的方法，以获得试验结果的事实就满足，而小说家不能满足于事实，还必须驾驭它，这样就要靠想像力来完成。他说：

分析和解剖为作者之用并无不可，惟左拉直接用分析和解剖的结果作为小说的创作方法，则有不妥之处。诚然试验的结果是事实。医学者获得事实就可以自我满足，但小说家就不应满足于此。（中略）倘若作小说获得事实就满足的话，那么在何处能产生天生的妙想呢。事实是良材。然而要驾驭它，必须依靠想像力才能做到。

在这里鸥外注意到自然科学与文学的微妙关系，在两者的比较中发现文学本身的价值和方法，进而他批判了左拉将自然科学的方法原原本本应用到小说论上的“实践小说论”即自然主义方法论和反驳坪内逍遥的《小说神髓》所提倡的写实主义论，试探着走自己的理论和创作道路。

接着相继发表了《读〈文学与自然〉》(1889)、《再质问自然崇拜者》(1889)等,针对评论家抚象子(岩本善治)在《文学与自然》中的两个论点即一是最大的文学乃原原本本地描写自然，一是极美的艺术有时可以伴以不道德，不应将真善美的一致作为文学的极致。鸥外强调文学理念上的真、善、美三者是存在区别的,美不是事实的模写,而是由超越事实的‘想’(审美的理念）来保证的超越的价值。文学就是要创造这样的价值。也就是说，文学上的美是具有独自的意义和价值的，文学理论批评应以审美学的标准作为尺度，以美的理念的标准作为划分文学艺术价值的高低。他的根本态度是根据理想来裁断经验的现实。因而他肯定形而上的存在，非常重视灵感、艺术的自律性和美的绝对性，否定自然主义和写实主义的文学理念和方法。他的结论是：“明治文学的批评方面，应将善与美分开，以审美学的标准作为批评的根本依据”。为了补充以上论点,他又发表了《论诗情的界限及猥亵的定义》(1889)和

《山房拊掌谈》(1892),前者说明“猥亵避虚想而就实观”,“极美的艺术有时是可以伴以不道德的”;后者重申在艺术上要将美与科学真、道义的善严格区分开来，艺术是美之所在，应以审美学作为文艺批评的标准。实质上他是反对近代文学初期沿袭下来的封建的功利主义思想，主张要具体地区别艺术与道德，似乎有点矫枉过正，实际上是主张彻底地实现艺术的自律性。

在《栅草子》创刊号和第二期,先后发表了《论〈栅草子〉的本领》、《读现今诸家的小说论》,以及评外山正一的画论、山田美妙的韵文论、石桥忍月的幽玄论等，对于当时一些批评家将文学理念真、善、美三者的关系混淆或者暧昧三者的区别的状况,进行了批评。

在《栅草子》创刊三年半后,他发表了《答无名氏论〈栅草子〉书》(1893)，强调整理混沌的文学，必须确立一定的批评标准，这就是以哈特曼的审美眼作为批评的基准和哲学的依据。因此他在评论活动的同时，以哈特曼的观念论美学观为模楷，努力建立自己的批评理论和美学体系。

鸥外的诗论、戏剧论是文学评论的重要组成部分。

诗论方面，他是在围绕有关山田美妙的“日本韵文论”的讨论和批判中形成的。山田美妙的《日本韵文论》(1890)主张日本近代诗的革新，应以形式层面改革为主。他强调在将诗规定为韵文的基础上，以西欧诗的韵律格律为规范，来革新日本韵文的形式。同时日本的韵文如和歌、俳句、汉诗都是即事即兴，无理想无进步，很难仅以有无余情来规定其价值，为此要构建“韵文结构法”。鸥外就此发表了《美妙斋主人的韵文论》、《不服美妙子之说》、《文海藻屑》等,认为作为美的余情和幽玄，仍然是感情性的东西，短诗形的感情的幽玄，也有合乎

哈特曼的“小天地想”的境地，特别强调余情和幽玄作为短诗形的‘小天地想’，是美的普遍性的问题。同时，他针对美妙不顾日本语与西欧语的基本性格不同，生硬引进西欧诗的诗法格律的论点，在形式理论的层面进行了评论。主要是批评美妙的韵文论忘记了日本诗日本语的本质，未能着眼于新体诗的创作上，并就美妙的余情与哲理的关系问题，提出了“叙情诗的幽玄说”：

诗人不是以思考来表现理想。诗人的理想之表现无须思考，必须成为心象，成为如图画浮现出来似的。美妙子谑笑余情的注释，以思考结果的注释，顺从成为余情的用语例时，其注释已在歌外。（中略）诗中若注释，我们作者就决不能成为真正的诗人。专门叙情的真正诗人，特意将诗形缩小，虽说是深入浅出，但大多避免解释。

鸥外强调的是，诗主要叙情，表现哲理也不是作为人类的理想、社会的理想来表现，而是作为人情的理想来表现。

他的戏剧论以剧本为第一位，是针对当时一些戏剧改良者将改革剧场作为第一的急务而提出来的。他认为剧本是文学模式之一，他写了《惊愕演剧改良论者的偏见》（1889）、《再论演剧》（1890）、《演剧场里的诗人》（1890）等，主张改良戏剧，首先改良剧本，有剧本之后才有演剧。如果为了演剧而作剧本，则剧本和演剧皆衰。其次改革剧场，模仿西方剧场改革杂驳的传统剧场，“以寻常对话，能呈现诗的妙味”为标准。同时将戏剧与歌剧严格区别，强调纯正的戏剧应不含动作和音乐的抒情分子的科白剧。他把它称作正剧。有了好剧本，一个无形的剧场，也能感动观众。

森鸥外在初期的文学活动中，文学理论和批评的活动占有重要的位置。这些文学理论批评，对于日本近代文学理论和评论的萌芽起到了很大的作用，而且大大地刺激了日本浪漫主义文学的展开。

除了在“逍鸥没理想论争”期间以外，鸥外没有停止过他的理论批评活动。

第三节
与逍遥的“没理想论争”

写实主义文学思潮和浪漫主义文学思潮重叠形成时期，鸥外和逍遥就文学批评标准问题“没理想”问题，进行近代日本文学史上第一次最大规模的论争。这次论争主要是以当时的两大杂志《栅草子》(鸥外)和《早稻田文学》(逍遥)为舞台展开，史称“逍鸥论争”或“没理想论争”。论争从 1891 年 10 月至 1892 年 6 月，持续了数月之久，共分三个阶段。

第一阶段是序幕，导火线是：坪内逍遥于 1890 年 12 月在《读卖新闻》上发表了题为《小说三派》文章，提出小说分“固有派”、“折衷派”和“人间派”等三种模式，并阐明“所谓固有派是作物语以事为主，以人为客，以事态为先，以人物为后者也。以讲述人间的浮沉荣辱流离转变为主，点缀其他种种人物，将正邪须逆的事迹跃然纸上者也”；“所谓折衷派是以人为主，以事为客，事先而人后者也。一半似前述固有派、一半则相异。所谓以人为主，是以写活人的性情为主之谓，以事为先，是缘于事而写人的性情。性情无形，乃缘于有形的事变而写之故也”；“固有派又称主事派或物语派，折衷派又名性情派或人情派”，而第三派“人间派就其结构来说，以人的性情为因，以事

变为缘”。逍遥并且将固有派和折衷派比作肢体和五官，或常识和诸科的理学(天文学、地理学、植物学、动物学),而将人间派比作灵魂或哲学，强调“人间派以写人与事相因缘为满足，更不脱离写虚实幽明相缠绵的情趣。即取人间之经纬来编织因果”。他的文章详尽而客观地介绍了小说三种模式的定义之后，虽然没有明确作出孰优孰劣的结论，但他在文章中明确地反对演绎式的批评容易带来主观主义的、观念的裁断式的批评，而主张采用归纳的实证的批评方法。

接着他又发表了《梓神子》（1891年 4～5月）重申反对演绎法而主张归纳法，说“演绎法的专断批评将从此逝去而接近归纳的批评,特别是评没理想的‘诗’(文学),应将没理想的批评,即归纳式批评正当化”。

森鸥外对此于 1891年 9月在《栅草子》杂志上发表《逍遥子的诸评语》一文,评论了逍遥的‘小说三派’分类不科学,他从哈特曼的美学观出发，认为哈特曼所分的文学类型：类想(叙事诗)、个想(叙情诗)、小天地想(戏剧)三门比较合理;“叙情诗以主观的情，胜于客观的相；叙事是以客观的相，战胜主观的情 然戏剧是保持情与相的均衡”,而‘读《小说三派》时感到逍遥忽而认为人与事等同，忽而又认为人为主、事为从”。他重点评论了逍遥的批评标准和批评的手段，指出这不仅是一种类型的分类，而且是涉及到价值的等差、批评的标准和手段，而主张采取归纳法，认为批评家如果像植物学家评植物，动物学家评动物，离开理想而评其物，实际上就是放弃理想的标准。

因而他强调：

社会上但凡用心观察也罢或探求也罢，无不凭藉方法之

一的归纳法之力。当批评别人的著作时，首先必须观察、探求，这才是科学的手段，才是归纳式的批评。然而到了观察完毕，研究过后下判断时，就不能没理想，就不能没标准。理想就是审美的观念。所谓标准，就是在审美学上观察古今的美术作品，并将它归纳而得出的经验法则。

鸥外尖锐地批评逍遥弃演绎法，弃理想标准而采取归纳式的批评态度。于是，坪内逍遥于 1891 年 10 月 在《早稻田文学》上发表了《莎士比亚剧本评释》一文，在绪言中提出评释莎士比亚的剧本《麦克佩斯》有两种方法(一)如实地评释字义、语格，而及修辞，发挥作者的本意或作品所表现的理想，；(二)不发挥作者的本意或作品的理想。即坪内的第一种方法是语释，第二种方法是义释，他认为"随着读者的情绪变化，对莎士比亚的作品可以做出任何解释，其杰作也是容纳'万般的理想',而其自身是没理想的"。他的意思是："一方面要求写实，一方面又全然不考虑写实的主体方向的内容要求，只谈表面上安于接触时代的现象的自足精神。"简言之，坪内的"没理想"，可以理解为写真实就是真实地反映现实，不需要加进作家的主观，可由读者自己去理解，并作出解释就够了。

森鸥外立即作出反应，他在《早稻田文学的没理想》一文极力主张必须以理想（审美的观念）订立标准，实行演绎式的批评。他批评坪内的主要论点是："其要害是忘却理想，埋没理想。（中略）如果同一事物既是又非，就是：不是是也不是非的境界，绝对的境界，那么这是什么意思呢？答曰：既脱离空间也脱离时间。（中略）所谓绝对，就是万物没却，即没却理想。""这种理想有无之不定,是消极的"；"是受空间禁锢,受时间束缚,甚至受逻辑(伦理)窘迫,是一种形而上学论"。

第二阶段，主要围绕文学的理想问题展开论争。逍遥发表了《不在我而在你》、《谢乌有学生》、《辩没理想的语义》、《答乌有学生》、《其意不同》、《小羊子做白日梦》、《没理想的由来》 森鸥外发表了《不取其言》、《早稻田文学的没却理想》、《逍遥子与乌有学生》、《早稻田文学的后没理想》等进行论争。归纳来说,逍遥解释‘ 没理想 ’“含没却理想和不见理想两义 ”,与‘ 绝无理想、本来无理想 ’是不同的。对造化作为方便,对诗文则是代表目的，即戏剧文学本体的一面。鸥外则认为逍遥主张的‘ 没理想 ’含有二义,一是形而上学,指定对造化的立足点；一是审美学，对诗文保持平等观。他针对逍遥的没却理想是绝对的，即造化的，是非可以两立的论点，指出所谓绝对是超越时空的，而不是显象世界，在显象世界的文坛上要想成为批评者，说皆是皆非的，乃是恶平等观，在理论上是存在矛盾的。

但是，他们两人未能将这个文学上有关创作和批评的重大的实质性问题推向深入的讨论，以推动近代文艺理论的建设进一步发展，反而由于哲学美学素养不够，文艺理论准备不足，双方纠缠在一些概念问题上，显得有些烦琐、混乱乃至某些逻辑上的错位。

第三阶段，休战。在上述情况下，植树正久就理想与现实关系问题发表自己的见解，认为“ 文艺家的本质，就在于经过实际提升到理想的境界，依靠理想之光来照耀实际，并把它描绘出来 ’①，试图整合双方的意见。之后，北村透谷写了《内部生命论》,针对专制的明治社会的‘ 现实世界 ”,提出了与其对立的‘ 理想世界 ”,从中寻求个性与解放,这种‘ 内部生命 ’就是

① 引自小田切秀雄《明治文学史》,第 234～235 页,潮出版社 1973 年版。

近代文学所追求的理想。鸥外是企图就现实生活与文学统一问题进行极其艰难的尝试，而透谷在其孤独的背后进行对现实的批判，但他们两人也都没有触及到“逍鸥论争”中现实与理想的辩证统一的关系。最后逍遥写了《小羊子的矢文》（1892年3月）等，回避鸥外的咄咄追逼，反省自己的论述的不足“照会终止论争”“没理想”论争至此结束。

坪内逍遥本人说，他提出“没理想”是想突破他本人所著的《小说神髓》的写实主义理论的肤浅，而展开新的写实主义理论。实际上，写实主义的写真实，不仅是停留在客观地写“细节的真实”上，而且要真实地描写现实的发展趋势和事物的本质，即要表达作家的理想。然而，坪内追求的“新的写实主义”却偏偏去掉这一点“重现实而避空理”,强调“批评家应该如植物学家评植物，动物学家评动物，离开理想而评其物。”他认为认识对象采取一种纯客观的态度，文学作品不需要写理想，文学批评单纯运用客观的方法，完全回避了作家主体的内容问题。森鸥外方面虽然提出了美学理想的价值判断作用，但他的主要弱点是用演绎德国哈特曼的唯心主义美学论的方法,轻“实”而重“想”,作出抽象的说明,且其关于美的,始终以哈特曼美学来裁断，几乎没有将民族的传统美纳入评价的基准，同时也没有从根本上明确近代文学和文学批评的主体内容。

小田切秀雄指出 坪内逍遥“‘尊重小说方面的写实,并且企图从文艺批评中排除旧观念的影响’，这种主张显示了他的批评意识深化的一面。但同时他的弱点，回避了努力把批评要求的根源和批评的标准明朗化，而且他排除标准，客观主义地收集事实，探索与现象关系的路，不消说，这是《小说神髓》

的小说论的弱点的延长”①。

·通过这场论争，在文学领域广泛地普及近代的文学理念和方法。两人的文学立场虽然不同，逍遥是从写实主义出发，鸥外是倾向于浪漫主义的立场，实际上是代表了近代初期两大文艺思潮的对立。但两者在论争中都是运用了近代文学的概念，对于前代的旧文学概念，比如政治的功利主义、道德的劝善惩恶思想是一大的否定，它在日本近代文学史上起到了促进近代文学理念和方法的再思考的作用，大大地提高了近代初期新文艺理论的水平，推动了从近世戏作文学过渡到近代文学，即日本文学近代化的历史进程。

第四节
西方美学论的引进

森鸥外在“没理想论争”结束之后，以极大的热情和充沛的精力，研究和译介哈特曼的美学理论体系。他对西方的美学理论的探索，不仅显示了他多彩的才华，而且通过西方美学理论的传播，以及理论批评，对于促进日本文学观念和价值观念的更新，实现日本文学近代化起到了不可磨灭的作用。可以说,引进西方美学,是鸥外的一大功绩。

如果说日本文学史进入近代，坪内逍遥和二叶亭四迷主要是接受西方写实主义文学论的影响，那么森鸥外则是受到西方浪漫主义美学思想的渗润。具体地说，他在文学的理论批评上是接受德国的哈特曼美学思想的影响。1884年～1888年，鸥外留学德国期间，日本正处在时代新旧交替的矛

①小田切秀雄《明治文学史》,第231～232页,潮出版社1973年版。

盾的持续之中，他带着那个时代日本知识分子特有的苦闷心情，接受了哈特曼的“无意识”哲学思想。他本人在小说《妄想》(1911)中透露他在留学期间，由于自己处在新的西欧式的自我觉醒和旧的东方世界这两者的矛盾之中，因而对上述思想不由自己地便怀有同感和仰慕之情，他说：“他（指哈特曼）的美学是当时最完备的，而且富有创见”。尽管如此，鸥外受容哈特曼思想，是读哈特曼的审美学之后有所得，才从以上所述的文学理论批评的实际要求出发，确认了哈特曼美学上的理想主义。

鸥外于 1892～1893 年翻译了哈特曼的《审美论》，于 1899 年与美术史家大村西崖根据哈特曼的《美的哲学大纲》编著了《审美纲领》，这是继中江兆民译《维氏美学》之后介绍西方美学的又一大工程。《审美纲领》分上下两卷，上卷内容为美的诠义，分美的现象、美的等级、美的反面、美的变化和美的相位等部分；下卷为美之所在，分自然美、历史美和艺术美；艺术类则分为低级艺术、羁绊艺术、自由艺术和复合艺术等。进而将自由艺术分为官能艺术，指音乐、绘画类；空想艺术，指诗。鸥外这里所使用的“诗”，是根据哈特曼的艺术定论法，实际上就是 Literature(文学)。“诗”又分为吟体诗和读体诗，前者分抒情、叙事和戏剧；后者指小说。

《审美纲领》首先批评了朴实的写实论，强调了艺术的感情因素，艺术与伦理道德的非从属关系。它主张审美、伦理二学与理论哲学分立，审美与伦理二学并存。他说，审美学与伦理学是双胞胎，它们具有血脉的联系，两者皆完全脱离理论哲学而立。但是两者却是不相紊的，不应在审美上的美之下放置伦理上的善，也不应在伦理上的善之下放置审美上的美。人的行为又是一种审美学的领域。然而这不是道德。审美学

的人的行为是优美的，但优美是包含在感情的作用中。因此，不应为了伦理而摒弃审美，也不应为了善行而抛弃优美。此乃真理也。

其次，主张美的形态分为自然美、历史美和艺术美，三者的关系是：“一是，自然美局限于具象的低级，它与历史美结合，也仅仅接近艺术美，而且还有诸障碍，难免不完整。艺术美即使达到具象的高级，应该说也无障碍，故而是完整的。二是自然美难以脱实，而艺术美则易于脱实。三是自然美不持久，艺术美则是永恒的。四是自然美与艺术美虽说都不能完全合理想，但是自然美所变的障碍大，因此距合理想远，而艺术美所变的障碍小，因此合理想近。”同时说明自然美与艺术美的相互作用，自然美可助艺术美，作者通过模仿或观察自然来完成艺术；艺术美可助自然美，因为自然美有待能变，作者理解艺术美的官能会使自然美丰富起来。

再次，主张“人有感受性(缘性，Receptivity)和制作性(业性，Production)。前者是多数人所具有，享受既有的美，其作用存在于分析。后者是少数人具有，创造出未有的美，其作用在于综合 前者兼跨自然美、历史美、艺术美，后者则仅存在艺术之中”。同时将“无意识”哲学思想延伸至美学，认为官能的感受性可分为“梦寐意识”和“醒觉意识”，前者是完全非有意识的，同时也非完全无意识的。前者经常为后者所左右，但它又经常侵扰后者。所谓艺术的想像（Imagination）正是人特意把“梦寐意识”招致“醒觉意识”之境。所以他这样概括地说：

艺术家依靠想像招致梦寐意识，在其浑成中收到效益，再靠自凭对它加以约束，消除其散漫之弊病。所谓空想（Phan

– tasia)就是指醒觉与梦寐两种意识这样地相互作用而言的。醒觉意识是阳，梦寐意识是阴，艺术品的胚胎就是由此交配而成的。

他还作了这样的图解：

醒觉意识　　想像

空想

梦寐意识　　自凭

他并且根据哈特曼的‘无意识’学说作出自己的解释“：天才的制作，往往有物，从无意识之境投到空想之境。这叫做‘神来’(Inspiration)。‘神来’可遇而不可求，或是由空想的自凭而诱致”。也就是说，他主张艺术创作的‘无意识形美’”。

森鸥外除了接受哈特曼的美学思想之外，还参照西方其他各家学派的论点，作出自己的判断和解释。他根据约翰内斯·沃尔卡的原作 Asthetische Zeitfragen(《审美上时事问题》)编著《审美新说》(1900)，主要论点是(一)艺术不是自然的重复，而是与现实相联系的。只不过是作家让人觉察不到他的作品是有意安排，而像是自然而然发生罢了。所以艺术是第二自然 (二)艺术是有价值目的的，是有动情作用的，即是兴奋作用和安慰作用。所以审美有赖于心理分析。但审美学与心理学不同，它是研究‘价值及合理想’的学问。

鸥外根据李普曼所著原文 Zur Analysis der Wirklichkeit (《现实性的分析》)有关美学论部分，编著了《审美极致论》，对上述理论作了补充，主张美学独立于伦理学和理论哲学，美的基础是视觉和听觉，其范畴不是客观的特性，而是主观的作

用。也就是说，他反对将美从属于伦理学，反对以道德标准来衡量艺术美，强调美的价值是个人的主观根据自己的价值理想来决定的。他还根据卡尔·格罗斯的原作 Einleitungindie Aesthetih 编写了《审美假象论》（1901），他与大村西崖合著的《印度审美说》(1896),宣扬哈特曼的具象理想主义的同时,批评了以道德标准来衡量美的价值的观点。

森鸥外接受了哈特曼唯心主义哲学思想的影响，宣扬非理性主义和悲观主义，但他又以理性来洞察现实，克制其悲观主义，即企图调和理性主义和非理性主义，建立一种新乐观主义。其艺术上的浪漫思想就是从这里酿造出来的。可以说，他“将经验论与观念论调和在一起而形成的‘具象理想主义’的美学思想和实际的艺术活动结合起来加以普及，为发展美学和开展艺术运动的功绩是很大的”[①]。甚至可以说，他翻译和介绍西方文学、美学的影响，波及同时代和下一代的作家。

第五节
《舞姬》三部曲及其他

《舞姬》是鸥外的处女作，同时也是日本浪漫主义先驱之作。它描写一个青年官吏太田丰太郎奉官命留学德国。在德国期间，救济了一个贫困的德国舞女埃丽丝并与之相爱、同居。日本某省官厅得知后，准备免去他的官职。太田在大学时代的好友相泽谦吉的忠告之下，为了安然回到日本，保住官位，不得不抛弃有了身孕的恋人，抱着伤心之情回国了。这使

①山本正男《东西方艺术精神的传统与交流》(中译本),第 72 页,中国人民大学出版社 1992 年版。

舞女埃丽丝失望而发疯，酿成悲剧的结局。

在日本近代文学作品中，作者第一次以近代自我的觉醒问题作为主题，力图描写主人公太田从令人窒息的封建残余社会，到了德国，接触到西方的近代文明和自由的空气，思想逐渐产生了变化，有了近代自我的初步觉醒的过程。为此就选择了那个时代最普遍存在的、最具典型意义的觉醒与屈从、叛逆与妥协的问题，围绕太田在自我觉醒的过程中的爱情与功名的激烈矛盾冲突来展开故事情节。作者笔下的主人公太田，一方面接受了新思想的洗礼，积极追求个性的解放、恋爱的自由，在一定程度上表现了他的叛逆性格；另一方面，这种内在的叛逆性格又是不彻底的，在外在的孝道、利禄面前，他又动摇乃至妥协。这个人物所具有明显的两重性格，正好反映了新旧社会——从封建社会到资本主义社会转型期，知识分子在激烈动荡的变革中的复杂心态、软弱性格，以及他们在旧的伦理道德束缚下思想的不成熟性。

小说的主题，贯穿着在明治的近代社会里，作为一个知识分子的近代的自觉，以及蕴含在这种自觉中的忧郁与悲哀。主人公太田丰太郎在决心抛弃恋人埃丽丝回国的时候说过这样一句话：

鸣呼,来德国之初,自悟我的本领,誓不做机械式的人物。但我不愿意以被捆绑着脚放飞的鸟暂时搏动翅膀那样获得自由而夸耀。我没有理由解开这根捆绑着脚的绳。先前我某省的长官操纵着它，而今这根绳在上帝手中。啊，悲哀！

太田丰太郎还说了这么一句埋怨忠告他的友人相泽谦吉的话：

呜呼，良友如相泽谦吉，世上难再得者也。然而在余脑海之中，至今仍留有对彼之憎恨。

这就充分说明主人公的近代自觉的局限性和思想的不成熟性，他既没有深刻剖析自我内在的因素，也没有有力揭示社会外在的惯力，只是流露出一种无可奈何的抒情的咏叹和屈从现实的悲哀和怨恨。这是作者自身的写照。因此中村光夫认为:"成为《舞姬》的基调的,是自觉了的'机械式人物'的忧郁。这种忧郁就是发生了类似这一小说所描写的事件后、回到了充塞着不自觉的'机械式的人物'的我国的森鸥外的忧郁吧"①。这大概就是这篇作品的浪漫性之所以缺乏西方浪漫主义的热情奔放的激情和彻底叛逆的精神的缘故吧。

尽管如此,《舞姬》的问世正是在文坛流行砚友社的"洋装元禄文学"之时，它不仅在题材上、在表现上摆脱了"元禄文学"的影响，反映了其启蒙的近代性，而且在文体方面进一步发展了《于母影》中的尝试，在拟古文体中自由地引入欧文和汉文的表现，创造了一种清新、高雅的简古文体，来表达近代人的浪漫的抒情，显示了新鲜的近代小说的魅力。

具体地说,森鸥外的《舞姬》和二叶亭四迷的《浮云》分别用了浪漫主义和写实主义的不同手法，从不同角度描写了知识分子近代自我的初步觉醒，以及在现实的压抑下个性的失落，反映了现实的悲哀、时代的悲哀。尽管它们都存在一定的时代、历史和阶级的局限性，但仍分别成为近代初期浪漫主义

①中村光夫《日本的近代化与文学》,《讲座日本文学史》(第 14 卷),第 21页,岩波书店 1959 年版。

和写实主义的嚆矢，不失为日本近代文学的一大里程碑。鸥外与二叶亭四迷一起为摆脱近世的江户戏作封建传统的羁绊，确立近代文学作出了自己的历史性的贡献。

因此从史的动态来分析“森鸥外在《舞姬》里以悲观的情调和浪漫主义的手法提出的问题，对普通市民来说实际上是一个非常迫切的问题。这样的问题，只有从批判现实主义的角度才能提出来。但是在当时，批判现实主义文学已经失去作为一个时代的文学而强有力地发展起来的现实基础。二叶亭的现实主义遭受挫折的现实，对于立场不同的鸥外也以这样的形式产生了影响，阻碍了萌芽时期的近代小说的发展”①。

继《舞姬》之后，写了《泡沫记》、《信使》。前者描写留德学画的巨势在狂欢节上，看见一个十二三岁的卖花少女马丽将花散落一地，觉得少女可怜，给了她一点钱，少女难以忘怀。六年后，巨势与少女重逢时，少女已当了美术学校的模特儿。少女的父亲是国王路特易二世的御用画师，国王曾恋慕过少女的母亲。在少女父母双亡后，巨势和少女俩人相好，去城下的湖边泛舟，遇见发了疯的国王，国王产生一种幻影，将少女误认为少女的母亲，少女落水身亡，传说后来国王也溺死湖中；后者的故事是青年士官小林，参加军团的秋季军事演习时，与米尔哈姆中尉的未婚妻、伯爵的女儿依达相识。小林受伊达之托，作为依达的信使，回原驻地后将她的信交给了她的伯母。后来在一次新年晚会上，小林看见伊达做了女官，十分惊讶，这才知道那封信是伊达为反抗重门阀、血统的贵族社会

①西乡信纲等《日本文学史》(中译本)，第245～246页，人民文学出版社1979年版。

的风习而托附其伯母选择走女官之路。这时小林觉得伊达对自己的信任与真诚，爱慕起已经与未婚夫解除婚约的伊达。

这三部曲都是以留德的生活体验为素材，以悲剧的恋爱为主题，用同样的文体，表现浓厚的抒情的咏叹，充满了异国的浪漫情调。

《雁》是作者继上述三部曲之后的另一部力作，采取写实主义与浪漫主义结合的创作手法，描写了明治初期一个贫苦的少女阿玉的悲剧故事。阿玉为生活所迫，备受巡警的欺凌，后沦为高利贷者的小妾，遭人冷落，她不甘屈辱，热切地追求独立和自由，暗自爱上了一个医大学生冈田，但她甚至连单独向他倾吐爱慕之情都没有来得及，幸福的幻影就破灭了。

作者采取大学生冈田的朋友“我”的回忆形式，来铺展故事情节，把叙述、议论、抒情三者有机结合起来。通过一系列细节描写，有层次地展现了人物的内心世界，赋予人物以鲜明的性格特色，比如巡警的狰狞，高利贷者的悭吝，冈田的朴实等等，都有各自不同的色彩。对阿玉这个人物，作者更是运用了纤细清丽的词句，细腻地描绘了她从受凌辱到觉醒的全过程，以及她纯真、善良、开朗、追求自由的性格，反映了明治初期日本妇女要求摆脱封建束缚，追求个性解放的进步愿望。小说着墨淡雅，感情丰盈；文字清丽，情意缠绵，好似一首抒情诗。特别是作者最后以冈田偶然投石击毙一只雁，来象征阿玉的不幸命运和凄凉结局，贴切地表达而且进一步深化了主题，给读者留下了诗一般的余韵。

第六节
晚年转向历史小说创作

1912年7月明治天皇驾崩，9月乃木希典大将夫妇随之殉死。这一事件发生之后，对鸥外冲击甚大，使他的思想陷入极大的矛盾，在他的创作心理上也掀起很大的波澜。具体地说，写了《雁》等现代小说之后，他已深感在他来说，再以现代小说形式来体现批判精神已经非常困难。于是在乃木殉死后数日，即以九州熊本细川家臣殉死事件为素材写了第一部历史小说《兴津弥五右卫门的遗书》（1912），以及翌年发表了《阿部一家》（1913）。前者几乎是以赞美的语言，来肯定武士殉死的封建传统伦理和行为，折射了他对乃木殉死立场的拥戴；后者则通过武士的殉死给一家人带来家破人亡的故事，来揭露武士殉死有违人性和人道的悲剧，并且从近代理性主义的视点出发，对殉死这一武士的封建传统文化进行了质疑。以此为转折，晚年的鸥外以写历史小说为主。

继《阿部一家》之后，反映历史的小说是《大盐平八郎》（1914）。大盐平八郎是江户后期的社会主义学者，天保发生饥馑（1836），他要求官厅救济未能如愿，遂卖掉自己的藏书救济挨饿的穷人，翌年率领饥民暴动，失败而被焚死。鸥外为什么给这样一个犯上的人物立传？他在《大盐平八郎附录》中回答了这个问题：读了有关的资料，“关于平八郎暴动的原因，简言之，就是饥馑。外面有种种说法，大多是揣摩”，暴动事件“刺激了我的空想”，于是他通过为平八郎立传，写出了这一历史事件的真实情况，以及这个人物与穷民结合的人道主义的激情和起义行动中的空虚感。他将平八郎作为一个“捣毁米

铺的英雄”,和‘平八郎的思想是未觉醒的社会主义”，限定在作者自身的人道主义实感的范围内来描写，从这点出发批判了明治的官僚社会。因为作者长期身在官僚机构，对专制主义官僚机构的封建身分等级制度蔑视人性的状况有着实际的体验。但是，作者没有进一步去挖掘人物之所以产生揭竿而起的思想和热情、也没有探求失败后的复杂心理和感情，更没有能力去揭示这一事件发生的社会和历史的必然性。也就是说，他没有进一步发展和深化这一有意义的文学主题，而用了过多的笔墨描写在暴乱旋涡中的平八郎的“枯寂的空”。从这里，也许可以找到鸥外写作《大盐平八郎》的真正的文学动机吧。

这几部历史小说，不仅折射出作家思想性格的两重性，而且也反映了他的历史观的差异性和历史小说创作观的多层性。

经过多年的反复思考，他写了《遵照历史原貌与脱离历史》,指出：

我调查史料，引发了尊重从其中窥见的‘自然’之念。我讨厌随便改变它。（中略）我不愿意改变历史的自然，却不知不觉地被历史所束缚。我在这个束缚下呻吟。我想摆脱它。

也就是说，他强调了历史小说要尊重所发现的历史中的自然，在艺术上再现逼近历史的真实，而不应随意改动。但在创作实践中，他又要脱摆历史的束缚，以史料作为观照，注入作者主观的理解，因而常常为两者的相克而苦恼。他的《山椒大夫》（1915）、《高濑舟》（1916）、《寒山拾得》（1916）,就是在这一创作指导思想下诞生的，试图在“遵照历史”和“脱离历史”

的微妙接合点上，辩证地处理历史真实与艺术创造两者的关系。当然对于无力把握历史发展规律的鸥外来说，这是一种艰难的尝试。

在这个基础上，他对写历史传记的方法产生一种新的认识，那就是对考证学的方法的再认识，强调以知性为主，并努力在以江户时代三学者为对象所创作的史传体小说《涩江抽斋》(1916)、《伊藤兰轩》（1916～1917)，《北条霞亭》（1917～1921)上体现出来

值得注意的是，《涩江抽斋》是鸥外与抽斋在精神上邂逅的产物，实际上是一部接近鸥外个人经历的传记。抽斋的身分与鸥外一样，都是医生兼官吏，又爱读文学的书。他们两人的实际学问和生活也是近似的。小说开头，鸥外引用了抽斋述志的七言绝句：“三十七年如一瞬／学医传业薄才伸／荣枯穷达任天命／安乐换钱不患贫”，就完全反映了鸥外本人晚年的超俗心境。

关于史传文学的创作态度，他具体主张：“在材料处理上，非历史学家的我，决定走任意的路。即使迷路也好。若是陷入进退维谷，我就在此弃笔。就是所谓听其自然。我把它称为无态度的态度”（《伊藤兰轩》）。这种将史传照原样文学艺术化，就是鸥外处理实证的科学精神与文学邂逅所带来的矛盾的方法。所以鸥外史传的价值不在文学的价值，而在于通过他的传主来再发现隐露在他们身上的传统的理想，还有创造出简洁而明晰的文体。

总体来说，他的作品无论是近代的题材还是历史的题材，其文学结构的重层性是由于他性格和精神结构的重层性所决定的。他身处时代变革的漩涡，一方面在德国接受了明治维新以来西方新思想的影响，培育了自由的精神和初步的自我

觉醒；另一方面又受到以皇道为本的国家教育，且长期在陆军为官，被灌输天皇制的思想和秩序观，没有完全确立自我的主体性，从而自觉或不自觉地形成个人自由与国家秩序的矛盾与对立，并常常试图为寻找两者的接合点不可得而苦恼、而孤独。因此，他的作品追求个性解放、反对旧秩序的思想并不十分强烈，相反地由于身为高官，对旧秩序采取容忍的态度。这种双重的性格，反映在他的作品主题上的同时，不可避免地也在他塑造的主人公身上留下了影子。

1915 年他作汉诗一首，慨叹“老来殊觉官情薄”，这表明他对官僚专制主义机构已经感到厌倦。于是他辞去官职。在最后的日子里,鸥外埋头于考证,研究《帝谥考》、《元号考》。后者未完成，鸥外就病逝。他逝前曾对亲友贺古鹤口授遗言道：“死，成为结束一切的重大事件。虽官权威力奈何，余相信得反抗之。余石见森林太郎将死矣”。这是他最后的又一次流露了对于将他作为“机械式的人物”使役的权力专横的不满，从中也可以窥见其当时的矛盾心情的一斑。

正如刘振瀛指出的：“森鸥外作为一名明治政府所赏识的高级官僚，他具有倾向于保守，维护和容忍现存秩序的一面；但作为一个启蒙主义者，一个开明的有高度文化教养的知识分子，在一定程度上又具有敢于独排世俗之见，对现实持冷静清醒态度的一面”[①]。

总括来说，森鸥外在日本近代文学史上，做了大量工作，将西方近代的文学理念和方法引进日本，并试图在评论活动、美学译介与研究，乃至在小说、诗歌、戏剧创作方面，探索和实

①刘振瀛《日本近现代文学阅读与鉴赏》（上册）题解，第 110 页，商务印书馆 1993 年版。

践在日本文学近代化过程中再创造这种理念和方法，以及探索以汉文脉为主的日本传统文学近代化的可能性，并在历史小说和传记的创作实践中，再生汉文脉，把汉文和欧文的表现特征交织在一起，创造了独特的口语文体，对于在推动日本文学近代化方面建立了丰功伟绩。在文学史上，森鸥外与夏目漱石的名字被作为近代日本两大文豪而载入史册。

第四章 诗歌、俳句、戏剧的近代革新

新体诗时代的到来——短歌革新的展开——俳句改革的尝试——戏剧改良的运动

第一节
新体诗时代的到来

如果说外山正一、矢田部良吉、井上哲次郎合著译的《新体诗抄》是引进西方新诗的起点的话，那么森鸥外和三S同人合译的《于母影》,则传达了德国浪漫主义的诗风,为新体诗创作开辟了道路。

森鸥外留学归国翌年，即受民友社之托，编选译诗集，这便是《于母影》的由来。诗集收入译诗十七首，还有莱瑙、歌德、海涅、赫罗克、克尔纳、霍夫曼、费兰德等德国诗人的原作和根据海涅等的德语译出拜伦和莎士比亚诗。译诗具有科学的分类意识,比如其题注分设"意",即"从原作之意者";"句",即"从原作之意义及字句者";"韵",即"从原作之意义及韵法者";"调",即"从原作之意义字句及平仄韵法者"。从这里可以看出，他们一反向来的译诗方法。从译诗的选择内容来看，

多富浪漫的色彩，充满忧郁的厌世思想和哀怨的悲调，多少带上东方的感伤情绪，而且在修辞上表现出日本古典美的倾向。这对于以《文学界》为中心展开的日本早期浪漫主义诗歌运动，提高创作诗的艺术性，产生了不可忽视的影响。

这时期，大和田建树征得井上哲次郎同意，计划再版十年前出版的《新体诗抄》，但最终未能实现。外山正一等人发表了《新体诗歌集》（1895），其中收入外山题为《新体诗》的文章，就诗型问题强调：使用新体是“为了方便于感情地抒发我的思想、我的感情”，同时对定型则主张“为了方便于感情的朗朗上口，可无变化地使用七五调或五七调”。比如为了达到他的两个“为了”的目的，他的《我是喇叭手》“挥剑的士官。开枪的士卒。啊，都是勇猛的军人”，不拘泥于旧法则、无视常规文法，尽量使用俗语，而且注意诗语言的直观的明晰性。因而引起新体诗派与大学派的小小的论争。

所谓大学派，也称“帝国文学派”，代表人物是落合直文、盐井雨江、大町桂月、武岛羽衣等古典派修辞学者或诗人。他们主张诗歌措辞、修辞、诗情“三典雅”，严厉地批评新体诗的肤浅性。其中最有代表性的，是武岛羽衣的发言，他针对外山正一的主张和诗作，在《帝国文学》杂志（1896年3月）上著文《朦胧体》、《新体诗与雅俗语》批评道：“喜好肤浅露骨的新体诗之徒，焉能理解娇媚之语的言外余韵。他们所瞩目的所谓朦胧体，不知诗果真朦胧乎，抑或读者之眼果真朦胧乎。诗是吟咏，科学是讲述。讲述者要明晰周到，明察秋毫，透彻极微。吟咏者则要含蓄温藉，合乎抑扬顿挫，不应不适抗堕心。”因此这一派采取拟古诗风，他们的诗偏重遣词造句的典雅而缺乏热情，并且以盐井雨江等编《花红叶》（1896）之典雅韵文体，作为其典范。

同年 3、4 月外山正一在同一杂志上发表了题为《新体诗及朗读法》一文反驳武岛的论点。接着高山樗牛在《太阳》杂志上发表了《寄予朦胧派诗人》、岛村抱月在《早稻田文学》杂志上发表了《何谓朦胧体》等支持新体诗运动。特别是岛村的文章强调" 所谓 ' 朦胧 ' ,有多义性,一义是为情而掩盖理解;一义是为省笔而掩藏余韵;一义是超自然而进入不可思议的世界;还有一义是为进入假象世界，摆脱实我而去激烈暴露之态,形成温润含蓄之观点 ",最后以" 朦胧 "作为最彻底的诗境。

通过这次小论争，新体诗派采用新诗形式、使用日常的用语、最能充分表达现代人复杂的思想感情这一观点，逐渐为诗的创作者和鉴赏者所认同。它不仅对于进一步增强了浪漫诗的资质，而且对于促进其后新诗表现象征主义倾向的出现，都产生了不同程度的影响。

新体诗进入草创期，出现了叙事诗与抒情诗两种不同的倾向。作为对欧化主义的反动，高山樗牛主张恢复国粹，写抒情的叙事诗，他和山田美妙、矶贝云峰、户川残花都写过叙事长诗，叙事诗盛行一时。井上哲次郎在《比沼山之歌》回顾当时的新体诗界时曾写道：新体诗界好作长诗，结果舍弃了向来的抒情诗，" 在历史上或想象出来的事件的基础上，借助许多材料，客观地反映人物的行动、事件的变迁，这就是所谓叙事诗 "。《国民之友》发表的社论,鼓吹" 二千五百年的古国,岂能没有叙事诗 ";" 我国的历史传说中,有泰西历史未曾有的珍奇特异之事。肉之以想像，皮之以美文，决不难产生日本特种的一大诗耶 "①。

草创期近代诗创作方面存在两大潮流，一是结集在" 红叶

① 引自石丸久《近代诗》,讲座《日本文学史》,第 22 页,岩波书店 1958 年版。

会”周围的国木田独步、矢崎嵯峨屋、田山花袋、大田玉茗、宫崎湖处子等致力于创作抒情诗，出版了由湖处子编的《抒情诗》（1897）诗集，收入了独步的《独步吟》、玉茗的《落花》、花袋的《我影》、山人的《长春藤》、湖处子的《水讯》等，显示出他们稳健无奇的抒情诗风。国木田独步在诗的序中还特别指出：“我相信以新体诗来创作叙事诗必将失败。这一点，坪内君已经说过。故我从一开始就自觉到只有在抒情诗充分发达的基础上，才能完成新体诗的形式”。一是《早稻田文学》同仁繁野天来、三木天游等合著诗集《金琵琶寿虫》（1897）也呈现出他们的特异的清雅诗风，其他如中西梅花著《新体梅花诗集》（1891）之奔放的自由诗体、山田美妙编《青年唱歌集》（1891）之言文一致的俗体诗，以及译诗方面大和田建树译《欧美名家诗集》（1894）等，进行各种创造新体诗形式的尝试。这充分反映了草创期诗人们积极的探索精神和科学的实践方法。

然而进一步确认实现近代新体诗的可能性的最具代表性的诗人，则是北村透谷、岛崎藤村和土井晚翠。北村透谷在《于母影》发表同年早四个月问世了《楚囚之诗》（1889）。他受到拜伦的《囚徒之歌》的影响所作的这部诗集，是日本近代诗坛的第一部自由律长诗，吟咏了一个青年政治犯在狱中渴望自由的愿望，表现了近代青年所追求的自我的价值观念。接着又作了浪漫的诗剧《蓬莱曲》（1891），通过一个厌世的青年否定现世，进入幻想的蓬莱——富士山，拒绝支配现世的“大魔王”让他当家臣而产生的内心苦恼的故事，表达了在明治的专制政治制度下，近代人的悲戚和哀愁、孤独的自我和人性的内在的真实。尽管这些近代诗仍未能完全摆脱传统诗歌形式的制规，以及未能脱离观念性、抽象性，作为近代抒情诗还存

在未成熟的一面，但在表现人的思想感情方面却显露了独自的个性，毕竟在近代艺术的创作诗领域已经迈出了重要的第一步，促进了近代艺术诗的兴起和隆盛。

以北村透谷为主将的《文学界》同人有岛崎藤村、户川秋骨、平田秃木、马场孤蝶、星野天知、上田敏，以及土井晚翠、薄田泣堇、与谢野铁干等。他们都认为传统的短型诗已经难以表现复杂化了的近代的人心和世相，主张用抒情的格调，自由的韵律，创造出真正的近代诗。在这些崛起的新诗人群中，在新体诗创作方面获得最大成就的首推岛崎藤村和土井晚翠。岛崎藤村受到北村透谷的影响，以热烈的感情，写下了许多带感伤性的浪漫主义新诗作，发表了被认为是彷徨于实现青春浪漫的'苦斗的告白'的处女诗集《嫩菜集》（1897），以及其后的《一叶舟》（1898）、《夏草》（1898）、《落梅集》（1901），热情而直率地歌颂了自己的内心欲求和个人的思想感情，记录了他"在静谧的心境中泛起的感动"。同时他虽然保持传统的七五调，但韵律端丽，词句清新，朗朗上口，形成独自的作诗方法。也就是说，他在诗作中将东方的感情与西方诗的构想达到一种自然的契合，形成其近代抒情诗的性格。藤村诗追求朴素自然的抒情内容，给人带来一种清新的感觉，开辟了一个新的抒情诗的时代。所以他的《嫩菜集》在近代日本文学史上被认为"是起到了日本近代诗开眼导师的作用"①。

1904年岛崎藤村将这四诗集合集出版了《藤村诗集》，其序写道：

①刘振瀛《日本近现代文学阅读与鉴赏》（上册）题解，第226页，商务印书馆1993年版。

新诗歌的时代终于到来了。

它犹如美丽的曙光。有人像昔日的预言家在呼唤，有人像西方诗人在叫喊，不论谁人仿佛全都陶醉在光明、新声和空想之中。

娇嫩的想像是苏醒而不是长眠，它装饰着民俗的语言。

传说再度复苏。大自然重新披上新的色彩。

光明照亮眼前的生与死，照亮过去的宏伟和衰颓。

新的诗人群中，多数是朴实的青年。他们的艺术尽管稚嫩，不完善，但却没有虚伪，没有矫饰。青春的活力充溢在他们的唇边，感激的热泪顺着他们的双颊流淌。试想想，清新横溢的思潮曾使多少青年废寝忘食。再想想，近代的悲哀与烦闷，使多少青年变得疯狂。我也忘却拙身，附和这些新诗人的声音。

诗歌是在静谧的心境中泛起的感动。诚然，我的歌是顽强苦斗的自白。

有关北村透谷和岛崎藤村其人及其诗文学将在另章节详述。继他们两人之后，以处女诗集《天地有情》（1899）而与岛崎藤村并称为“近代诗坛的双璧”的土井晚翠（1871～1952），本名林吉，自幼爱好和歌、俳句，耽读《太阁记》、《八犬传》、《三国志》、《水浒传》和《十八史略》，深受这些作品的题材、语汇，乃至人生观的影响。中学时代开始爱读《新体诗抄》和《于母影》，就读第二高等学校时，写了《行云流水》，借用我国宋诗人范质的“迟迟涧畔松，郁郁含晚翠”句中的“晚翠”作为笔名。在东京大学英国文学系毕业，翌年，就发表了《天地有情》，决定了他在诗坛的上述位置。晚翠与迄今的新体诗以女性为主的朴素自然的抒情诗，以及完全使用纤柔的和文调是不同的，

他的诗表现恋爱抒情性的不多，主要承袭本国和中国史诗的传统，乃至采撷中国的历史题材，咏唱以男性为主的抽象性的人生理想。所以他的诗并非即兴直感而发，而是深沉思索的结晶。同时他使用汉语调和粗犷的诗体，以提高诗的格调，显示了他的雄劲豪壮而又抹上几许悲怆的叙事诗风。比如诗集中的代表作《星落秋风五丈原》第一章开首就以雄劲的笔触、豪壮的歌调，对诸葛孔明咏出这样悲戚的震天动地之情：

祁山秋风悲
五丈原云暗
零露色斑驳
草枯马尚肥
蜀军旗无光
鼓角音也销

《星落秋风五丈原》全诗分 6 章 350 行，赞颂了诸葛孔明逐鹿中原、三顾茅庐、苦心孤忠、丹心不忘国、青史名远扬的故事，以及对诸葛孔明的悲运和死，流露了深切之情，树立了他的特有的豪壮悲调的诗风。他的这种感情高昂的晚翠调与优婉抒情的藤村调形成鲜明的对照。他的这种诗风在此前或此后的近代日本诗坛是鲜见的。此外晚翠还出版第二、三、四诗集《晓钟》（1901）、《东海游子吟》（1906）、《曙光》（1919）等。

可以说，从森鸥外到北村透谷、到岛崎藤村、土井晚翠迎来了新诗时代的到来。

第二节
短歌革新的展开

明治维新后,传统的和歌(主要是指短歌)走向近代,由于明治资产阶级革命的不彻底性，面临着封建的与近代的、传统的与外来的诸因素的支配。摆在歌坛前面的任务，就是要在传统性与时代性的接点上，改良改革一切封建的旧东西，确立自己的新位置。明治初期歌坛一度出现国粹主义和欧化主义两种极端的风潮，一种风潮是仍固守旧传统，守旧势力仍很强大。当时歌坛的三大派——桂园派、真渊派、堂上派基本上都是原封不动地继承近世末期的歌风。 1871 年宫内省设御歌所，合并桂园、堂上二派，形成当时保守势力占据歌坛的主流。他们墨守成规，以传统的流派题咏花鸟风月为主，追求观念性的、形式的美的世界，且使用雅语，歌调、歌格仍受到七五调、古今调、制词、缘语等的制约，史称旧派和歌。

明治初期最早出现一些新的动向，首先出现维新志士的歌集和诗文集，只是形式近代，内容依旧，且大多采用万叶歌的悲壮调来表现。如《殉难拾遗》（1869）、《近世报国百人一首》（1875）、《明治歌集》（1876）等。又如大久保忠保编的《开化新题歌集》（1878），题咏使用了一些近代的新词，但旧态依然，这是“新瓶装旧药”，谈不上和歌的改良。

另一种风潮是否定传统的和歌仍可以作为诗歌的一种表现手段。《新体诗抄》问世，序文出现否定和歌的论点。植村正久为汤浅半月所著的《十二个石冢》(1885）撰写的序文也呼吁歌人与其尝试改良短歌，不如舍弃短歌而创造一种新的诗形式。三上参次著文指出和歌的局限，题材狭窄，缺乏哲学思

辩和美学深度，主张近代诗不要拘泥于短诗型的表现形式，也可以写叙事诗、寓言诗乃至诗剧，以扩大主题范围为主要目的。末松谦澄则认为《万叶集》的长歌接近西方的近代诗，应该恢复长歌的形式，企图否定传统短歌存在的价值。与此同时，出现全盘否定传统的欧化主义倾向，如黑川真赖的《横文字百人一首》（1873），作为罗马字歌集，全部由罗马字书写，由五句五行组成，这是欧化影响的产物。

随着反传统短诗型的浪潮的兴起，西方的诗和诗论汹涌而入，作为旧式和歌日渐减色，要延续下去，必然面临一个再生的问题，即要解决如何调适传统的形式和近代的内容的矛盾对立，重新赋予和歌新的生命力。于是和歌的革新运动便应运而生。

到了明治 30 年，即 1887 年才出现和歌改良的最初动向。一些国文学者批评和歌不能反映新时代的复杂化了的人和事的同时，开始提倡改良和歌。比如，中村义象、萩野由之共著《国学和歌改良论》（1887），从歌题、歌格、歌调、歌材四方面，第一次提出和歌“三应一不应”的改良意见，三应是应吟咏实际的景和物；应培养阳刚的歌调；应使用现代语言；一不应是：不应受五七调格律的限制。由之在《论和歌》一文中还总结旧和歌的五大弊端：一是意匠狭窄；二是歌材有限；三是语言陈旧；四是气力缺乏；五是体裁变化不大，以及四大优势：一是语法纯熟；二是字句精练；三是尊重品格；四是有嫌弃狂痴的习惯，而这些是西方诗之不足，因而应该看到和歌之贵重，取长补短，实行改良。

《国学和歌改良论》的发表，歌坛围绕这个问题进行了议论。首先武津八千穗发表《国学和歌不可改良论》（1888），提出了反对和歌改革的意见，认为和歌是国学的第一义、歌学的

一门类、政国的重要工具，故不可改。佐佐木信纲则持赞同改良的意见,他在《谈和歌》（1888）一文中就中村义象、萩野由之的《国学和歌改良论》（1887）对歌题、歌格、歌调、歌材四方面的问题作了补充，提出歌格要有新的形式，歌调要具勇壮，歌材要重风韵，还触及韵律的问题。此外萩野由之、中村义象、佐佐木信纲等改革派连续发表文章，论述和歌与新体诗、和歌的精神、歌学功利与教育。其后，从和歌改良的议论发到“歌学论坛”,就和歌改良中的新形式、自由用语、扩充内容、近代短歌的创作实践等问题进行了研讨。特别是矶贝云峰的《将来的和歌》(1888)不仅论及和歌改良的形式，而且提出了改良派歌人自身改造的必要。落合直文还将和歌文学作为国民文学的一部分，同时把改革的重任寄托在有为的青年身上。此外还讨论了短歌的作法。其中有代表性的是佐佐木信纲的歌学研究专著《歌的余韵》（1888～1892)共三篇，分别论述歌的性质和作用、作法的类题、冠辞、歌词等作歌入门问题。尤其是他在书中提出排除流派，取长补短，整合传统的歌学观，将歌论提高到一个新的水平。这时期的“歌学论坛”对于深化短歌改革的自觉认识和改革理论，起到了很大的作用。

在这种情况下，革新歌坛出现了新诗歌社团，1893年落合直文和与谢野铁干、大町桂月、盐井雨江等成立浅香杜，1898年成立竹柏会及《心花》杂志，率先开展短歌革新运动。由于旗帜不够鲜明，在创作上出新的也不多，仍处在摸索的初级阶段。但它结集了一批有志和歌革新的年轻人，致力于在实践上将旧派和歌发展为近代短歌，成为短诗型文学革新前期的主要力量。可以说，这一结社活动，掀起了新派结社的浪潮，对于促进近代短歌的诞生和普及起到了先驱的作用。这在近代短歌史上是具有划时期的事件。

作为日本传统诗文学形式的和歌是相对汉诗而言，在和歌的近代改革运动中，与谢野铁干虽然保持传统的三十一音的形式，但重要的是首先赋予它作为近代人的直接的自我表现的新的内容，具有全新的意义。所以他主张以“短形的新体诗即短歌”来取代此前的新派和歌运动，大力推进作为近代艺术的短歌运动。

与谢野铁干(1873～1935),原名宽,出身于西本愿寺寺僧的家庭，其父对歌道颇有造诣，对铁干有一定感染。铁干一度也入僧籍，但未得度，由于立志文学而到了东京，成为落合直文的门下。他早期发表了《亡国之音》(1894)，对保守的旧和歌派桂园派进行尖锐的批判，他认为国家之盛衰，与文章的力度有关，萎靡纤弱之文胚胎乱世，和歌亦同此理。因而，他不忍以和歌亡国,批评和歌“无现代大丈夫气”,严厉抨击了宫内省御歌所派追求柔弱文雅的歌风。他质疑现今有废娼论者、禁酒论者，为什么无一排斥现代和歌论者，还强调酒色毁伤人的肉体，风流却腐蚀人的精神，一止于亡人身，一则直接厄国家，故不忍以和歌亡国。同时他列举了桂园派旧和歌的弊端：规模狭小、精神纤弱、品质卑俗、格律乱猥等,并斥这类和歌为“女性式和歌”。他主张近代短歌要有大丈夫气魄，即大丈夫的一呼一吸，要直接吞吐宇宙，以这种大度量来歌唱宇宙，宇宙即我歌也。歌唱人生与自然，都要与这种精神一致，因此作歌精神必要进行根本的改革。

铁干将短歌革新推向新的阶段。他本人身体力行，实践创作诗歌集《东西南北》(1896)、《天地玄黄》(1897)、《铁干子》(1901)等,使用了许多虎、剑之类的词儿,充满激昂、雄壮、粗犷的歌调。世称之为“虎剑流和歌”或“虎铁干”。尽管这是在高昂的国家主义的刺激下产生的，带有自我扩充的强烈欲求，

但他的主张，的确猛烈地冲击着旧派和歌的樊篱，启迪和歌的近代的复苏和再生。

作为和歌改革运动的组织者，铁干肩负着主导的任务。具有划时代意义的是，他于 1899 年创立新诗社，翌年创办同仁杂志《明星》，进一步积极推动了近代艺术的短歌运动。他制定新诗社的方针是：

一、我们都要写出自己的诗。我们的诗不是模仿古人的，而是我们自己的诗。不，是我们每个人自己独出心裁的诗。

二、在构成诗的内容的情趣上，在诗的外形的谐调上，我们都乐于欣赏自己独创的诗。（《新诗社清规》）

他们宣称“我们的诗，不论长短，都可以将其称为新体诗”,还期待创造出“新的国诗”、“明治的国诗”(《新诗社清规》),正式宣告与旧派和歌决裂。

当时新诗社和《明星》结集了凤(与谢野)晶子、洼田空穗、相马御风、高村光太郎、吉井勇、北原白秋、石川啄木、木下杢太郎、萩原朔太郎、佐藤春夫、堀口大学等一批有志改革的诗人、歌人。他们在创作实践上，发扬新诗的自我的个性和自我的浪漫精神，打开了新派和歌创作的新局面。从他们使革新成为可能这个意义上说，他们的劳作确是一种新的独创。他们的革新活动，带来了新体诗创作上升的机运。其中晶子的浪漫歌风为“明星派”独放异彩，促使明治后期终于迎来了浪漫主义新诗歌的全盛期。在这一改革运动中，晶子的存在具有重大的意义，容待另章叙述。

以与谢野铁干为中心的提倡近代短歌之后四年，正冈子

规也参加了这一革新运动。他的《致歌人书》(1898～1899)，更多地从理论上阐述了具体的革新意见。子规趁改革运动的余势，先于铁干成立新诗社八个月，于 1899 年成立根岸短歌会，团结了香取秀真、冈麓、伊藤左千夫，长冢节等中坚势力，推进这一运动。但他只把这作为俳句的延长，将俳句的写实、写生的主张引进和歌的改良中，以及主张恢复使用坦率表现感情的万叶古朴的语言。子规殁后，以伊藤左千夫、长冢节为中心，于 1903 年创办《马醉木》，继续继承子规的短歌革新事业。左千夫具现主情的作风，长冢节则忠实地贯彻子规的写生方法，实现了飞跃的发展。

总体来说，与旧派和歌比较，近代短歌的性格是歌题自由、用语自由，试用多样的歌调，且一反旧派将和歌作为学问或生活的余技，而将它作为诗歌文学的一种模式，题材是贯穿近代的精神——自由主义和个人主义，以自我的歌作为革新的目标，确立了近代的短歌文学观。

1900 年与谢野铁干创刊了《明星》，子规认为旧派“已竖降旗，新派内部有一争长短之必要”，并且指责铁干的短歌过于个性化、概念化，而将工作放在重新估量日本的古典写实，尤其是万叶歌所表现的“真实”文学思想上。铁干则批评子规的短歌带有仿古主义倾向，是站在超现实的立场的。这是和歌改革派内部的第一次论争。实际上是近代歌坛写实主义与近代浪漫主义的一次论战，所以他们这些理论不仅对其后近代短歌的成长，而且对整个近代诗歌文学的发展都带来不同程度的影响。

木下杢太郎在为与谢野铁干易箦后出版的诗集《采花集》(1941)撰写的序文这样评价这位改革者的功绩：第一功绩是短歌的革新，第二功绩是成立新诗社，在明治大正诗歌坛形

如此茂盛的艺林。的确，从传统的歌的改革史的发展来看，与谢野铁干在主导近代短歌革新和培养新歌人、新诗人方面的历史作用是最大的，因此有“近代短歌之父”的美称。

短歌的革新运动从1893年落合直文成立浅香社到1900年与谢野铁干创办新诗社这时期，在新旧两派对立和斗争中，完成了近代革新的任务，并取代旧派和歌，在近代歌坛占据主流的地位。

第三节
俳句改革的尝试

俳句与和歌一样，背着沉重的传统负荷，进入近代。明治初期的俳坛，只不过是天保调的延长，俳谐师就像近世的戏作者是帮闲的存在。季节观念虽然采用了新历，但内容上依然没有咏新的事物，远不具备作为新文艺的自觉。而且明治政府于1873年以“善导思想”为目的，在教部省内设俳谐教导职，企图将神道教义与俳谐结合，将俳句作为教化和帮闲的工具。为达到这个目的，甚至将俳圣芭蕉神格化而为己所用。

1886年砚友社开始意识到俳句必须进行改革，在《报知新闻》募集新俳句，这是迈出俳句再生的第一步。但社会上仍把它视为消闲的游戏。直至1899年《太阳》杂志投票选出俳坛十二杰，其中除了正冈子规和内藤鸣雪两人属革新派外，其余五人属旧派、五人属中间派，可见旧派仍占有主流的地位。因而明治维新以后很长一段时间，传统俳句的革新，仍未提上日程，至少未形成一种气候。

真正赋予俳句新的生命、成为近代俳句革新运动中心人物的，是正冈子规(1867～1902)，原名常规。生于松山藩下级

武士家庭。自幼丧父，由母抚养。曾向外祖父学汉学。 12 岁开始作汉诗，每日一句。就读松山中学时，与友人成立同亲吟会，开展写诗活动。他一度受自由民权思想影响，曾立志当政治家，与同学主办演讲会，热中于演说。但考入一桥大学预科，认识夏目漱石后，改为志向哲学、美学。1890 年考入东京大学国文学系后，耽读小说，试作小说失败，最后选择了俳句的路，着手将旧俳句分类。通过这项分类工作，他发现在近世俳句中，隐藏着向近代发展的可能性，这为其后他在俳句领域从事近代的改革做了坚实的科学的准备。加上在此前后，北村透谷以《楚囚之诗》而登上文坛,坪内逍遥和森鸥外围绕‘没理想”展开一场论争，近代的文学观念在新旧文学观念的紧张对立中展开，这些事件对子规倾心于俳句革新事业，企图给传统俳句贯注新的生命力方面都直接间接地产生了影响。

1892 年,子规由于考试落第,进入《日本》新闻社,在某种程度上受到社长兼主笔陆羯南的“发挥国民的观念，挽救国家危机’的主张的影响,在《日本》新闻上发表作品和评论,积极主张排除天保调，倡导俳句、短歌的革新运动，在俳句和短歌方面自成一家。但其出发点是将俳句革新作为“发挥国民的观念”的一翼。同时率先对俳句旧派势力进行了严厉的批判，指出它们平庸、陈腐、卑俗、无新意。这时他也给同样主张国家主义的三宅雪岭、志贺重昂主持的《日本人》杂志投稿。

子规在《致歌人书》中就表达了这时期的思想，他说：

向来以和歌作为日本文学的基础而筑成城墙，就同以弓箭刀枪来战斗是一样的。这是明治时代应办之事，但未办。今日以巨额的金钱向外国购买军舰、购买大炮，毕竟不外乎是为了坚固日本。如此何不以少量金额就可购得的，陆续输入

外国文学思想，以坚固日本文学之城墙呢。

当时在“昂扬国民意识、保存国粹”的气氛中，文学艺术各个领域都流行改良论，另一方面，复活元禄文学、再发现西鹤、近松的呼声高涨。子规的这些言论，以及其后在中日甲午战争中作过战争俳句和自愿充当随军记者的行为，与这种背景恐怕不是不无关系的吧。

可以说，他对俳句的革新，除了有这种“使命感”外，还有一种紧迫感。他认为“和歌、俳句其物之区域狭隘”，如不改革，“将接近其死期”（《俳句的前途》）。他给他的同乡后辈高滨虚子、河东碧梧桐的信也一再强调这种“俳句灭亡论”，让他们有一种紧迫的实感，并从实感中产生一种革新运动的推动力 。

1892 年至 1895 年期间，他在《日本》新闻上，先后发表了《獭祭书屋俳话》（1892）、《向井去来》（1892）、《芭蕉杂谈》（1893）、《俳谐大要》（1895）等俳论，使他的俳句革新理论体系化。首先，他公开批评芭蕉的俳句过半数是恶句、驮句，称得上乘者寥若晨星，不足几十分之一。而且企图通过批判芭蕉来重建近代俳句。从这里也可以窥见其批判精神和革新的自信。其次，开始注意分析俳句衰退的原因在于表现内容仍未能摆脱近世戏作式的“浮华卑俗”性，旧的表现形式与新的表现内容存在着矛盾，指出必须革新向来的表现形式，使之具备与近代西欧文艺“同格、同质”的对等资格，即“文学美学以高尚优雅为主”。第三，提倡写生论，主张根据自己对对象的印象、感觉、观察、感动来作句，以及实景、实感的写生，并将这种写生提高到用直接的写实的表现，来表达自己内心的痛切的感情。

他的俳论力作《俳谐大要》,对俳句的地位、内容、表现形式等方面都有了一套明确的革新规则，系统而完整地表述了他的俳句观。论点归纳如下：

（一）强调俳句的独立地位和美学价值，俳句也像其他文艺一样，应以近代美学标准作为创作和批评的标准。他说：

俳句是文学的一部分，文学又是美学的一部分。故美的标准，是文学的标准，文学的标准又是俳句的标准，即与绘画、雕塑、戏剧、诗歌和小说一样，都应以同一的标准来评论。

同时，他主张让俳谐连歌的发句独立出来，赋予与西方诗对等的资格，成为与和句无关的新的俳句模式。但这种五、七、五的定型诗仍要保持高纯度的诗性，以“高尚优雅”作为主导的表现理念是必要的。

（二）接受坪内逍遥的写实论的观点，发展自己的写生方法，并运用到俳句的改革上。他说：

俳句有偏倚空想和偏倚写实两种。初学者大概常偏倚空想。空想尽时就要偏倚写实。写实分人事和自然、偶然和故意。人事的写实难，天然的写实易。偶然的写实材料少，故意写实材料多。故以写实的目的，探求天然的风光乃最适合俳句。（中略）写实景最美，然难得而最易得第二流句。惟写实的句，甚多经多年后仍留有余味者。

但是，他重视写实、写生的准确的素描及其具有的新的魅力，同时也承认意匠的参与，强调：

空想与写实合一，就会制出一种非空非实的大文学。故不好偏倚空想，或拘泥写实。

因而他的写生句大多含有意匠，而这种意匠往往具有象征的意义。

（三）主张近代俳句要通过写生的方法，以明治的新风物作为重要诗材，一洗俳道“劝善惩恶”的倾向而直接诉诸于感情。

(四)舍弃俳句的和句,强调‘发句是文学,连俳非文学”,将发句从连句分离开来，使之作为近代诗而合理化。其理由是：

连俳尽管有文学分子，但也兼有文学以外的分子。然而，若只论其文学的分子的话，那么有发句足矣。

所谓文学以外的分子是什么呢？且看俳谐连歌本性的多句数的变化吧。

将普通的和歌或俳句等同于三十六首列记。特别是不限于在连俳之上。即共有上半或下半的作为连俳的特质，多是属于知性而不是属于感情。

他在《俳句问答》(1896)中，对新旧两派俳句作了如下对比：

一、我欲直接诉诸感情，彼往往欲诉诸知识。

二、我虽嫌意匠陈腐、彼嫌意匠陈腐比我少。毋宁说，彼有好陈腐、嫌新奇的倾向。

三、我嫌语言迟缓，彼嫌语言迟缓比我少。毋宁说，彼有

好迟缓、嫌紧密的倾向。

四、我只要音调调和,不嫌雅语、俗语、汉语、洋语 彼排斥洋语，限定在自己惯用的狭窄范围使用汉语，也不多用雅语。

五、于我来说,无俳谐的系统,也无流派 彼自信有俳谐的系统和流派，且为此而感到特别的光荣。因此对于接受其宗派的鼻祖及其传统，表示特别的尊敬，且将其人的著作视作有无比的价值。我会尊敬某一俳人，乃是尊敬其佳作。然表示尊敬的俳人的著作中，有佳作也有劣品。正确地说，我非尊敬其人，而是尊敬其著作。故我反对的流派，有佳句也有劣品。

从这一新旧的对比中，可以看出正冈子规在从内容到形式所表现的革新精神，而这种精神又是在批判传统的偶像崇拜中树立起来的。子规的以写生方法作为改革的中轴，成为其后俳句、短歌乃至散文领域的写实理论的基础，开拓了朝写实主义方向革新的道路。

总之，正冈子规的最终目的，是将庶民性的俳句，提高到与其他文学艺术相同的地位。当然晚年他的表现理论一反西方文艺的‘表出的’特性,以日本文艺传统的‘内向性’为基调而趋于平淡。

子规的根岸短歌会没有自己特定的机关刊物，起初以《日本》杂志作为阵地，以自己的俳论和作句为中心开展革新运动，培养了一批有才能的近代新俳人。他们中有高滨虚子、河东碧梧桐、石井露月、佐藤红绿、夏目漱石、柳原极堂等,形成俳句史上的“日本派”(又称‘子规派’)。在这种情势下,子规才于 1897 年创刊了《不如归》，作为“日本派”俳句运动的机关杂志。其后这份杂志也成为确立近代俳句的中心力量。

1898 年正冈子规主编《杜鹃》,和高滨虚子、河东碧梧桐

进一步推动这一运动，为确立近代俳句打下了坚实的基础。碧梧桐和虚子是从不同的立场推动俳句变革的。前者更多地继承子规写实的一面，忠实吟咏自己的见闻和实感，重视自己的个性的表现。后者则侧重传承子规平淡性的一面，其句风追求在显浅的表现中准确把握内心的感情世界。当时旧派俳谐的传统仍根深蒂固，俳句革新的完成就落在虚子、碧梧桐的肩上，那是在大正以后(1912年以后）的事。

在主编《杜鹃》的同年，子规发表了《致歌人书》（1～10回），其对旧派和歌的批评比起对旧俳句的批评更具挑战性。主要论点是：（一）批评了历代敕撰和歌的陈腐性，否定旧派渊源的《古今和歌集》的歌风,说"贯之是蹩脚的歌人"，"《古今和歌集》是无聊之集"；(二)破坏御歌所的垄断权威,主张作歌平等,是"无歧视的"、"无老少贵贱之分"；(三）并不认为和歌是文学的最高水平，认为"中国诗有中国诗的长处，西方诗有西方诗的长处"，强调和歌应"更新精神"，"和歌也应破坏旧思想，注入新思想的思考"；(四)主张"所用语言不论雅语、俗语、西语、汉语,必需时,拟随时采用之"。

加藤周一评价正冈子规的俳句、和歌革新的历史作用时指出："子规不是继承和歌的传统，而是有意识地重新研究和歌的历史，根据他自己新的评价基准来改写，并企图从这种改写了的历史出发，反抗当时的传统，革新和歌。他的计划成功了"；"他重新评价文学的历史，以此奠定了转换价值的基础，出色地发挥了文艺批评的创造性机能"；"正如子规自己也说过的，这是一种文艺复兴。一度被对象化了的传统，在重新评价的过程中被内面化，成为一种创造力的源泉"；"使和歌成为

二十世纪日本语的抒情诗的主要形式”[1]。

第四节
戏剧改良的运动

明治维新以后，日本文学走向近代，各个领域都进行着改革。坪内逍遥的《小说神髓》和外山正一等的《新体诗抄》，分别开了小说改良和诗歌改革的先河。戏剧的改良比起小说、诗歌来面临着更复杂、更艰巨的任务。主要原因是，日本近世的戏剧相当发达，默阿弥、世阿弥的剧作可以与西方戏剧相匹敌，传统的歌舞伎、狂言仍拥有大量的观众。而且作为传统戏剧主流的歌舞伎的因袭势力很大，它们不仅没有发展现代剧，反而更趋于古典化，保留古风的语言和陈旧的题材，跟新时代并不合拍。同时，明治初期戏剧界有志改革者开始新作实验剧，但由于接受近代剧的观众不多，加上 20 世纪初电影出现的冲击，这项新剧即近代话剧的实验性工作未能适时地推行下去。

由于以上种种原因，戏剧比起小说、诗歌的变革来，是处在滞后的状态。首先出现的是 1872 年为政者应太夫元和作者的呼吁，为避淫猥、废狂言绮语，提出了歌舞伎改良的方策。同时新闻剧评提出改良的方向，集中在是否要适应上流社会或外国人鉴赏，或有益于庶民道德的规范，还是作为活的历史要忠实史实这三点上。

歌舞伎改良，即歌舞伎近代化作为一个运动展开的，是始

①加藤周一(日本文学史序说》(中译本),第 279、303 页,开明出版社 1995 年版。

于1886年在当时的首相伊藤博文和公爵西园寺公望等的赞助下，以末松谦澄为主，联合外山正一、森有礼等人发起成立了戏剧改良会，末松谦澄发表了《戏剧改良意见书》（1886），提出几点改良的意见（一）首先强调"就是旧剧本，其合适者也取而演之"，"不合适的地方，改良之"，以此作为"高尚戏剧"的基准，同时给予剧本创作应有的荣誉。（二）"改良戏剧以中等社会以上为目的"，为此应废止"猥亵野鄙"，以适合"绅士淑女"鉴赏。（三）建设新型剧场，供演剧及音乐会、歌唱会之用。实际上是要模仿西方剧场"精巧完美"，给观众一种新鲜感和近代享受。（四）提高艺术家的社会地位和剧作家的稿酬等。这一改良运动的赞助者大多是政治家和财界人物，改良的着眼点放在为政治服务、为上层社会服务上。而推进戏剧改革的人们是应上面的要求而提倡改良的。同时期外山正一发表的《戏剧改革论之我见》（1886），与末松谦澄的论点大致相同，也强调建设西方式的新剧场、废除男演员扮演女角、提高狂言品位等。这种戏剧改良论引起了直接参与改革的戏剧界和有识之士的批判。

坪内逍遥率先对末松谦澄及戏剧改良会的主张进行批判，并在批判中展开自己的戏剧理论。他发表了《戏剧改良法》（1886）、《闻戏剧改良会创立略述鄙见》（1886）等文章，主要集中在两点上（一）首先最要紧的，应该是正本的改良，因为戏剧与小说一样，规定描写"真理"（人情的真理、世态的真理）是"本分"，更不能扼杀真理，把美学作为教化的奴隶。（二）从前的剧本是封建主义的，很难面向自由的当世，所以剧本结构的改良才是主要的根本的所在，批评改良会的急于改良外形的做法。

稍后成立的演剧矫风会（1888）、日本演艺协会（1889），强

调其目的是“保存日本固有的演艺，矫正从来的弊风”。这样就有一个以什么标准来“矫正从来的弊风”的问题。森鸥外写了《惊愕于戏剧改良论者的偏见》(1889)、《再论戏剧兼答批评家》(1889)等文章，提出了自己对近代戏剧改良的意见，主要强调‘戏曲、戏剧、剧场，是相辅相承，而达成其艺术之美”，但“应以戏曲为主，演剧所在的剧场是柳枝的末节之末节”，所以“欲完成改革之业，应先改戏曲，后及戏剧，最后及剧场”。

森鸥外的戏剧改良重点是强调：（一）将戏曲再创造放在第一位，认为戏曲要再创造，如果没有戏曲的再创造，就没有真正意义上的戏剧改良。在戏剧的诸要素中，应最重视戏曲的要素。因此，探索确立近代戏剧，首先要以戏曲为起点，演剧活动也应以此作为基础出发。（二）认为戏剧改良会主张的“精巧完美’的剧场是演乐剧的剧场，而演正剧的剧场应该‘简古朴素”，这种小剧场正是适合上演近代剧的真正的剧场。其理由是：正剧是要在平常的语言中呈现出诗的意境的妙味，而这种精神是注入演员的演技之中，无论是演员或观众根本不会留心剧场的装饰性的东西。因此鸥外主张“简古朴素”的小剧场是公演近代剧的真正剧场。但是，鸥外在理论上并未充分论述近代创作剧的艺术技巧的变革问题。尽管如此，这两篇论文对于日本古典戏剧走向现代化，是起着划时期的作用。具体地说，它们对于日本戏剧改良和近代戏剧的诞生，有如坪内逍遥的《小说神髓》对于日本小说改良和近代小说诞生所起的作用一样，具有重大的历史意义。

日本戏剧评论家菅井幸雄说：“森鸥外这两篇论文所提出的问题，其意义可以与于 1885 年倡导小说的近代理论的坪内逍遥的《小说神髓》相比。打个比喻，在这一时期的森鸥外的戏曲优先的戏剧理论，对于我国志向于近代戏剧的人来说，是

“戏剧神髓”①。

在戏剧改良运动中，坪内逍遥还致力于史剧论和新史剧的创作，他在研究近松和莎士比亚的戏剧的基础上，探讨再生歌舞伎传统的方法，创作出一种新的历史剧模式。他以《我国的历史剧》（1893）为题，发表了对改革历史剧的看法。他在研究近松、默阿弥的基础上，批评了福地樱痴等人的史剧观，以及旧历史剧的剧本荒唐无稽、结构松散、人物不自然等。他就史剧的改革问题，提出历史剧的改革应注意的不是整治外形，而是医治病根。当务之急是改革剧本，使故事连贯和符合史实、结构严密、人物性格准确，创造出性格一贯的新史剧。逍遥为了实践他的这种戏剧改革观，以历史上的事迹和人物为主题，创作了几部新史剧。最有代表性的，是根据丰臣秀吉的忠臣片桐且元守大阪城的正史上的事实创作的7幕15场的新史剧《桐一叶》（1894～1895），它以片桐的苦忠和大野父子却以叛逆之名加在片桐头上而加以排挤为经纬，描写了大阪城失落前的故事。这是逍遥尝试将日本传统戏剧的样式与莎士比亚的史剧的性格结合而创造出来的戏剧新模式和新风格的新史剧，戏剧史称新歌舞伎或新国剧。

《桐一叶》表现了清新的思想、个性化的人物性格、引入科白，不流于单调平板等，在许多方面突破了旧歌舞伎的旧套。其后，逍遥写了《关于史剧的疑问》（1897）一文，回答了批论家对新史剧及《桐一叶》一剧提出的质疑。作者主要根据莎士比亚的史剧观，提出了几个探讨的问题：（一）戏剧有一定形式，但需受制于感兴受发之理；（二）所谓戏剧是一种形象的诗歌，

①菅井幸雄《戏剧创造的系谱——日本近代戏剧史研究》，第16页，青木书店1983年版。

它始终需通过人物的语言和动作，生动地把过去的事件表现出来；（三）主人公要有较高的理想境界；（四)不必拘泥于正史的事实，主要人物的性格可以根据戏剧的需要夸张其善恶；（五）人物的人情和智愚，参照时代精神以律之。

逍遥的新史剧的理论和实践创作，对于作家的戏剧创作和歌舞伎演员上演新国剧带来很大的刺激。岛村抱月、森鸥外、尾崎红叶、德富芦花、幸田露伴等小说家也编写新歌舞伎剧本，歌舞伎名演员二世市川左团次与剧作家冈本绮堂合作，带头演出冈本绮堂的作品《承久战绘卷》、《修禅寺物语》等。这些戏剧的形式和演出艺术的方法虽然没有脱离歌舞伎的框架，但在剧本方面已经文学化，内容注入近代的思想，也塑造了新的人物形象，拓宽了新歌舞伎的道路。此外史剧作家高安月郊、长谷川时雨也创作新史剧。自歌舞剧改良运动开始以来，新国剧的诞生与发展，迎来了"新歌舞伎的时代"。

此前自由民权运动的急进派中江兆民考虑到可以借用戏剧形式代替政治演说，向民众宣传自由民权的思想。于是他与自由党壮士角藤定宪等人于 1888 年成立大日本壮士改良戏剧会，新创"壮士剧"。川上音二郎也组织上演类似"壮士剧"的"书生剧"。这种新的改良剧被通称为新派剧，而将古典化的歌舞伎称为旧剧或旧派剧。被认为是"将自由民权思想的新酒，装在歌舞伎的旧瓶里"。同时出现了藤泽浅二郎的新派剧《壮绝快绝日清战争》（1894），其后川上也写了《威海卫陷落》(1894)等一些具有浓厚政治色彩的新派剧搬上舞台。它们的战争题材，加上海战的场景虽然能煽动某些观众的狭隘的民族情绪和吸引观众的好奇心，但由于剧本政治化，缺乏文学性，以及表演的非近代戏剧化，所以缺乏继续存在的生命力。

从改革歌舞伎的新国剧到始于“壮士剧”、“书生剧”的新派剧，对于近代戏剧改革进行了种种的试验，压倒了自 17 世纪初叶江户幕府创立以来占着主流剧的歌舞伎，为近代剧未来的发展开拓了新的境地。但是，新国剧、新派剧仍未能正确地表现新时代的精神，与西方近代剧（话剧）还存在很大的距离。于是致力于近代戏剧改革者在两方面继续努力。一方面，以高田实、喜多村绿郎等为代表的新派剧否定“壮士剧”的粗杂演技，探索写实性的演技，将尾崎红叶的《金色夜叉》、德富芦花的《不如归》等小说改编成新派剧搬上舞台，作实验性的演出。由于它们不仅克服了“壮士剧”、“书生剧”一味以宣扬政治为目的而缺乏艺术性的弊端，而且突破了歌舞伎模式化的演技，取得了意外的成功，形成“新派艺”的主流，对于新派剧的发展起了很大的作用，同时朝着创造以科白为主的近代新剧——话剧迈出了重要的一步。

另一方面，一些有志改革的剧作家另寻出路，引进翻译剧以摄取近代的新思想，学习西方近代剧的戏剧理念和表演方法。由于上演旦丁的《神曲》、托尔斯泰的《复活》等翻译剧的成功，接着纷纷将西方的剧作家，尤其是莎士比亚和易卜生等的剧本翻译过来上演。最早翻译易卜生剧本的是高安月郊，他于 1893 年和 1901 年先后部分翻译了《社会支柱》、《玩偶之家》。这两部社会问题剧，表现了追求自我完善和个性解放的主题，同时具有较高的文学艺术价值，所以受到了观众的热烈欢迎。1906 年文艺协会创立，大力提倡创作文学价值高的新剧剧本，其后还成立了以创作新剧剧本为目的的“易卜生会”，尤其是森鸥外翻译了易卜生的《布兰德》、《玩偶之家》、《幽灵》、《约翰·盖布里埃尔·博克曼》等，大大地推动了“易卜生热”。森鸥外除了翻译易卜生的剧作外，还翻译了挪威比昂逊

的《手套》、《超人力》，瑞典斯特林堡的《债鬼》、《帕利亚斯》、《一人舞台》、《闪电》、《鹈鹕》，丹麦维德的《婴儿旅馆》等西方剧本。

明治维新 40 年之后，致力于戏剧改革者认识到单是翻译，是难以实现戏剧走向近代化的。所以在引进、接受西方翻译剧的同时，森鸥外首先提出“戏剧以科白为主”，重视剧本文体的戏剧概念，并以言文一致体创作了许多新剧（话剧）剧本，其中以《玉箧记》（1902）、《生田川》（1910）为最优秀之作。一批锐意戏剧改革的新进作家、剧作家以森鸥外、易卜生的剧作为蓝本，创作新剧本。森鸥外在改革剧本的同时，还得着手建立导演中心制度、培养演员的近代自觉、摸索新剧的演技、培训演员、实现剧场设备和剧场管理的近代化以及扩大新的观众面等一系列改革工作。小山内薰从上述戏剧整体的改革的思路出发，创建自由剧场，开展了新剧运动（1909～1919），同时投入相当的力量创作剧本。戏剧界随之出现真山青果、中村吉藏、佐藤红叶、长田秀雄等一批从事新剧创作的剧作家。森鸥外的戏剧工作和小山内薰的新剧自由剧场，对日本近代新剧的诞生和发展产生了深刻的影响。

第五章 砚友社及其他

近代文学的‘混沌时代’与砚友社——尾崎红叶——幸田露伴——从观念小说、悲惨小说到社会小说——德富芦花和木下尚江

第一节
近代文学的“混沌时代”与砚友社

明治20年前后，近代文学初期，坪内逍遥、二叶亭四迷和森鸥外在写实主义和浪漫主义两个方向，建立了近代文学理论的初步基础，确立了实现近代文学的新的可能性。另一方面，欧化热逐渐退潮，元禄文学的复兴，成为这时期的文学的一大特征。许多作家热中于研究和借鉴近世文学，尤其是元禄文学的庶民性和写实精神。比如坪内逍遥、北村透谷、尾崎红叶、幸田露伴都在不同程度、不同方面钟情过西鹤、近松、春水和马琴。

这时期，是欧化主义和国粹主义的对立时期。在文化思想战线上，由于对传统文化和西方文化都未能达到自觉的认识和理解，所以对欧化和保守两方面都未进行自觉的有力的

批判。旧的思想基本上未破灭，新的思想尚未确立。社会处在家族制旧组织的陈规与近代市民社会的新秩序、封建残余的旧伦理与西欧的人本主义新思想冲突、妥协和并存的局面。

在思想界代表欧化主义和国粹主义两大势力分别是，以德富苏峰为代表的民友社及其《国民之友》（1887），和以三宅雪岭、志贺重昂为代表的政教社及其《日本人》（1888）。前者强调新日本要进行第二次更新，更新的目标就是实现平民主义、个人主义和自由主义，即西洋主义。他们的理由是，当时流行的知识是西洋、道德是和汉的折衷主义，东西方新旧两主义存在矛盾，造成思想上的混乱。因而无论在知识上还是在道德上，或无论在物质上还是精神上都要从根本上实行西洋主义。后者力主要改变当时东西（方）和洋错综凑合的状态，必须选择存在于日本人的意匠和日本国土的宗教、教育、美术、政治、生产的制度，自觉认识到日本民族只存在一种文化，因此不仅要保存国粹，而且要显彰国粹。这两个社团及其刊物，影响所及不仅限于政治、社会、经济、文化的领域，而且所及包括文学、艺术层面。尤其是《国民之友》刊登了大量文学翻译和文学评论，培养了一批新作家和评论家，促进了许多文艺杂志、评论杂志的问世，同时在介绍西方文化和文学方面都建立了很大的功绩。

这个时期，在文学上也既存在浅薄地迎合欧化趣味、全盘西方化的可能性，又存在保守主义回潮的危险。在文学史上作为一个时代，一般称为“混沌时代”。近代文学处在这一混沌期，其特点是：“旧事物尚未完全辞去，新事物仍未普遍到来。这个过渡时期，社会常常彷徨在混乱之中。这个时代，事物无一定的根据和无方针，无知识的东西与有知识的东西交杂，缺乏经验者与富有经验者为伍，社会玉石难辨。今日我文

学界到处亦可见如斯现象。歌坛、俳坛乃至一般诗坛，新派旧派相迭，缺乏判别好恶良否的标识……”（《过渡的时期》刊于 1899 年 5 月《帝国文学》）。

在这种时代的重压下，坪内逍遥、二叶亭四迷开辟的写实主义和森鸥外先导的浪漫主义尚未达到成熟就夭折或者尚未得到充分的发展。以尾崎红叶为代表的砚友社一派和幸田露伴与红叶对垒自成的一派，与坪内逍遥、二叶亭四迷、森鸥外相呼应，开始在文坛活跃起来。

砚友社由尾崎红叶、山田美妙、石桥思案、丸冈九华等四人发起,成立于 1885 年 2 月,即《小说神髓》问世前半年,是日本近代最早的文学结社。他们在红叶的公寓里开会就结社达成如下协议：

今回结社的目的，不像过去数度尝试那样偏于诗、俳谐、歌等一种一类，凡属文笔之技，一切皆网罗之。集同好之作——从小说、戏文、诗歌到都都逸、川柳、冠句,隔月一回,以杂志形式编辑，供投稿同志阅览。编辑由山田、尾崎承担。决定阅览之际，自由提出批评。还就社名、杂志名的问题，进行种种议论。一致商定：毕竟杂志以文笔娱乐为目的，不嫌友，并重雅俗,故杂志很特别,名称为《がらた文库》，社名则用个生动的字《砚友社》。根据尾崎的设计,“がらた”用万叶假名改书为“我乐多”。正因为如此，更有趣地将小说栏称“心织笔耕”,戏文、新体诗类称“万紫千红”,狂歌、川柳称“飞花落叶”。

正式发行的《我乐多文库》第一期刊登的《砚友社社则》第六项提出：

本社授托起草小说、正本戏剧、翻译小说（润笔一字千金）、广告草案、修改和评论歌句戏文等。

惟起草建议书草案，其中有关政事文件，誓死也要加以谢绝。

这两则文书宣示（一）"以文笔娱乐为目的"，说明其成立是以戏作文学作为其基本的观念；（二）不像迄今的结社以诗歌、俳句为单一对象，而是包括文学的各类型，且"雅俗并重"；（三）非政治化，排除政治的功利性和实用性。

除此以外，他们没有进一步阐明他们共同的文学理念，也没有系统的文学主张，是不具有目的意识的文学运动。事实上，砚友社文学运动是从模仿江户戏作文学开始的，其非政治化也是从立足于游戏的趣味出发的。他们还试图将坪内逍遥的《小说神髓》所提倡的劝惩文学否定论和"人情""世态"的写实理论具体化，沿着初步写实主义方向进行新文学的实践。而且在创作实践中，只追求形式的技巧和趣味性，将写实地捕捉"人情""世态"作为感觉的再现，化为平板的风俗的描写，因而缺少表现作家主观的想像力，缺乏主体的问题意识和文学的社会性。宫崎湖处子在《砚友社及其作家》（1896）一文指出；"本来所谓砚友社派就意味着排斥想像主义。砚友社的鼻祖红叶山人一语道破说：'所谓想像是何物，我不理解想像其物'。此派作家齐声附和，它成为砚友社的宣言书。（中略）作为作家，拒绝想像，就是拒绝创作的才气。拒绝创作的才气，就等于作家的自杀"。这从一个方面说明砚友社的将写实与想像对立的性格。

其结社是采取师徒制的组织形式，结集一批欲登文坛的文学爱好者，拥有当时活跃在文学第一线上的川上眉山、岩谷

小波、广津柳浪、泉镜花、小栗风叶、德田秋声、田山花袋、江见水荫等众多的年轻作家。他们创办了日本第一份纯文学的机关杂志《我多乐文库》(后改名《文库》),以及准机关杂志《小文学》、《江户紫》、《万紫千红》等刊物,还有借用《读卖新闻》作为阵地。红叶还主编了《新著百种》系列，收入砚友社同仁的作品,其中有红叶的《两个比丘尼的色情忏悔》、石桥思案的《少女心》、岩谷小波的《妹背贝》、广津柳浪的《残菊》、川上眉山的《墨染樱》等,还有幸田露伴的《风流佛》。

江见水荫后来回忆这段历史时写道：“砚友社从《我多乐文库》转到《文库》时,鲁庵所说的百余名社员已经解散,其后的新砚友社社员，那只是以红叶为中心的友人关系，所谓社只不过是社交俱乐部，尽管各个作家活跃在文坛上，但作为全体来说,它没有试图要开展什么团体运动”(《砚友社与红叶》)。

砚友社一派开展文学活动，尤其是后期砚友社的作家们，各自对文学的态度不同，各自的文学风格也不尽相同。比如红叶的风俗写实、柳浪的悲惨小说、眉山的观念小说、水荫的浪漫的抒情、秋声的社会派小说，以及花袋的新倾向成为其后自然主义的基础等等。尽管如此，尾崎红叶等同人在试图再发现元禄文学和西鹤文学及其写实法续存的价值，与逍遥、四迷初步确立的写实主义整合方面所作的努力却是大体一致的。砚友社成为明治 20 年代文坛的中心力量，在日本近代文学史上起过承前接后的作用则是不可忽视的。尾崎红叶、幸田露伴与坪内逍遥、森鸥外力压群芳，遥相雄峙日本文坛。日本近代文学史从此进入“红露逍鸥时代”。

砚友社除了尾崎红叶以外，最有影响的人物，就是山田美妙。他的文学业绩，主要表现在两个方面，一是力主提高日本的小说和小说家的地位。他对西欧小说和日本小说的社会地

位进行比较，认为日本的戏作文学完全是茶余饭后的谈话材料，社会地位极低；而西欧文学则蕴含深奥的哲理和宇宙律，文学对社会具有很大的影响力，受到社会的尊重，小说家成为社会尊崇的对象。二是反对翻译文学所使用的生硬文体，批评假名垣鲁文的近代戏作文体是“舔前人的糟粕”，主张言文一致是文明的标志，使用俗语也应有一定的规则，如果巧用，也不亚于雅语，雅语、俗语应同时使用，以适应新时代文学的要求。他还为此作出种种尝试，其发表的《嘲戒小说天狗》（1886）、《风琴调一节》（1887）就已经开始全部试用口语体，且多用デス调。他还写了《言文一致论概略》（1888），从理论上加以论述。他的主要精力集中在开创文章的新技法上。他与二叶亭四迷在理解西欧近代文学及其文体的基础上，打破旧文学雅语、俗语的严格区分，为首创言文一致体，推动文学近代化的进程而作出重要的贡献。

美妙以中世战乱为背景，写了短篇小说《武藏野》（1888）和《蝴蝶》（1889）两部力作，反映主家灭亡之后，属下的男男女女或被杀或出家的感伤的悲剧故事。同时以《武藏野》为中心出版了短篇小说集《夏天的树林》（1888）。他除写小说外，还作新体诗和评论等。他是砚友社的孤独的存在，而且由于与砚友社同人，主要是与红叶不和，很快就离开了砚友社。红叶便巩固其在砚友社的中心地位。

但就砚友社的整体而言，其同人据《砚友社与红叶》一文统计人数达二百名，占据着当时文坛的大部分。但他们中只有少数人留下传世的佳作，能够在文学史上占有自己的地位。大多数人是倾心于江户情趣，与真正意义的新文学无缘，属亚流作家，出二流作品，很难承认其近代文学的价值。

中日甲午战争以后，后期砚友社的一些同人赢得了一个

探索人生的机运，开始转变了作风，冲破封建旧道德的网眼，以自己的眼观照现实、暴露现实。后期砚友社分化为革新派和传统派两大派。革新派以岩谷小波、永井荷风、田山花袋为代表，全面否定前期砚友社文学，主张以西欧文学为规范，他们中又代表三种倾向，一是倾向唯美主义、自然主义；二是倾向抒情的浪漫主义；三是加强对社会的关心，深化对现实的认识，从 1894 年至 1896 年以柳浪、眉山为代表分别兴起观念小说和悲惨小说，探求人生的真理和人的命运。传统派以尾崎红叶、泉镜花为代表，主张继承前期文学的所长，坚持独自发展的方向。这时期，成为砚友社最活跃的时期，带来了新文学兴隆的机运。

从史的发展视点来说，文学走向近代化的全过程，存在一个如何处理传统与近代、本土与外来的文学关系的问题，即如何提高对传统的本土的文学认识的自觉性，以及对近代的外来的文学深层面的正确理解，并使两者的对立得到及时的调适和融和。尤其是处在过渡时期，既是艺术破坏的时代，也是艺术建设的时代，这个问题的解决更显迫切，更显棘手。砚友社在文学史上所起的作用存在积极和消极两方面的意义。

他们一方面生硬地接受近世江户戏作文学和西鹤调趣味的影响，其文学多少保留了江户文学情趣的遗风，追求文学的戏作性、趣味性。从他们的作品的内容来看，其世界观未树立人本主义、个人主义思想，仍是以旧道德和旧义理为中心，而且所反映只是表面的社会现象，诸如自由民权运动的余波、男女的社交、束发、女权、文艺改良、女学生、洋乐、洋装、咖啡等，以这些题材的要素来迎合都市人的休闲需要。有些作品甚至充满花柳的情绪，流于卑俗。

另一方面受容逍遥未能摆脱改良文学本质的模写的手

法，故仍未达到确立近代写实主义文学的程度，未能实现继承四迷的《浮云》的写实主义的可能性,就采取拟写实主义,舍弃文学的意匠，将戏作的传统组合在平庸的社会风俗画卷里。

因此，他们虽然一度支配着日本文坛，但并未能完全树立强有力的新的世界观和文学理念，当然也未能真正起到主导过渡期文学的作用。在这里就充分显示出砚友社文学的未成熟性，不可避免地出现未完全消化的和洋折衷文学。国木田独步形象地将它形容为“穿上洋装的元禄文学”。也可以说，砚友社文学是完成近代化过程的中间产物，是一条近代文学发展的必由之路，具有普遍的规律性。这种过渡的现象，恐怕在世界文学的发展史上也是共通的吧。

但是，在近代文学初期，也就是近代的写实主义和浪漫主义尚未达到成熟的过渡时期，砚友社在努力确立文学的社会地位、最先采用言文一致体方面，为推动文学的改良作出了自己的贡献。

后期砚友社的文学活动和文学技法，逐步摆脱启蒙的政治小说乏味的功利性和克服戏作小说的肤浅的游戏性，为下一个时期的文学的发展，特别是为迎来自然主义诞生作了准备，完成其文学过渡期的历史使命。恐怕可以说，这是砚友社一派在文学史上存在的最大意义。

这时期，与砚友社同时存在的，有飨庭篁村为代表的“根岸派”、以逍遥为中心的“早稻田派”、以森鸥外为中心的《栅草子》等。

砚友社是依靠尾崎红叶的存在而维持下来，也是依靠尾崎红叶的存在而赋予其在文学史上的某种积极意义。1903年红叶故去，砚友社随之一蹶不振，迅速解体。

第二节
尾崎红叶

作为砚友社的开山鼻祖尾崎红叶（1876～1903），原名德太郎。生于江户根雕工匠家，其父号谷斋，以谷斋雕而驰名，但又是相扑场的有名帮闲，且其母早逝，红叶4岁上就由外祖父家养育。红叶以父亲的帮闲身份为耻，他的作品、日记、书简只提及母亲的事，没有提及与父亲的关系。对同学也一直隐瞒父亲的身份，对他的挚友、武士家庭出身的江见水荫也只是暗示自己的身份是不能同你们交际的。可以说，红叶是在市井的自由环境中成长的。1883年上大学预科时，参加学生文学社团文友会、凸凸会的文学活动，学作汉诗文。1885年上大学预科二年级，即发起成立日本近代第一个纯文学团体砚友社，发行日本第一份纯文学杂志《我乐多文库》。1888年9月入东京大学法学系，翌年转国文学系，学年考试两度落第，无奈退学。他发表了成名作《两个比丘尼的色情忏悔》(1889)之后作为新进作家入了读卖新闻社，接替飨庭篁村担任小说版编辑。砚友社成员的许多新作都在《读卖新闻》上发表，他在小说版上投入很大的力量，由此而显示其特色。1892年入二六新报社。

红叶的处女作《江岛特产滑稽贝屏风》（1885）刊于砚友社机关杂志《我乐多文库》，残留下江户戏作文学的痕迹。《两个比丘尼的色情忏悔》，以及《伽罗枕》（1890）、《新色情忏悔》（1890）、《新桃花扇》（1890）、《三个妻子》（1892）等从故事结构、情趣到文体，更是明显地分别受到净琉璃、伽草子和西鹤的影响，尤其是《伽罗枕》有近代的《好色一代女》之称。而且

据内田鲁庵回忆："红叶常对其门生说，没有必要研究外国小说，对创作家来说，需要的是观察社会实际，读什么外国小说都是不起作用的。红叶门下除秋声一人之外。都是忽视外国语,这是师家严格教训的结果"(《砚友社的勃兴和路程》),所以砚友社初期，人们称他为江户儿作家。

《两个比丘尼的色情忏悔》是作为红叶主编的《新著百种》系列的首篇出版的。这是一个梦幻的故事，内容模仿了伽草子《三个法师》，描写女主人公若叶在其夫小四郎战死后，削发为尼，住进了山庵里。一个黄昏时分，有个年轻尼姑来求宿一夜，这尼姑名叫芳野，她在小四郎娶若叶为妻前曾许配给小四郎。她们两人在倾谈中才知道两人都是为了爱慕同一个男人而当尼姑的。这部作品确立了红叶的作家地位。坪内逍遥在序文中作了推荐，说其"艳丽而古雅，让人想起龙田川的昔日"，红叶是"文坛的梁山泊"。表明了支持红叶和砚友社的立场。

另一方面追求时髦气习，比如《女博士》(1887)、《梦中梦》(1888)、《风流京木偶》(1888)、《Yes and No》(1889)等,大多描绘鹿鸣馆时代文明开化的社会风俗。这时期，他有的作品开始运用近代心理主义的手法，比如《烧接的茶碗》(1891)等；有的作品采用言文一致体，比如《两个妻子》(1891)等。这样，内容的心理描写和文体的口语文两者的契合，为完成其文学的近代性迈出了重要的一步。

总体来说，这一时期，红叶的作品反映了当时欧化风潮和元禄文学复兴交织的两种倾向。他的中后期的工作，就是为整合这两种倾向而展开的。

代表作之一的《三个妻子》(1892）描写富豪葛城余五郎用金钱的手段弄到三妾的经过和三妾的不同命运，以及围绕妻

妾而展开的爱欲纠葛。小说明显地效仿西鹤的《好色一代女》、《好色一代男》的形式,通过三个女性的不同性格,来反映西鹤式的金钱与好色的世界。但又经过消化而达到圆熟，更接近近代小说的形态。尤是对各个人物的情态描写非常生动，很有立体感和实在感，惟对人生的判断，在思想把握方面则显得有些薄弱。谷崎润一郎对这部作品给予很高的评价，认为“明治以后，这方面（小说结构方面）的最伟大的作品，恐怕是红叶的《三个妻子》了吧。仅是完成精致的结构这类小说,在日本自古以来的文学中也是鲜见的"(《饶舌录》)。

他在《心中的阴暗》(1893)和另一部代表作《多情多恨》(1896)，无论是主题还是文体，已开始注意引进了欧洲近代小说的理念和技法，使他的小说更趋向近代化。前者描写盲人按摩师佐市经常出入千束屋，受到屋主人的美貌女儿久米的亲切款待，心中便暗自爱恋起久米的故事。后者的主人公教师鹫见柳之助失去妻子阿类，悲痛欲绝。亲友叶山同情他，让他搬来自己家中居住。叶山的妻子阿种爱慕柳之助。柳之助在叶山出差期间，深夜去过阿种的寝室闲聊天，被婆婆发现。柳之助便离开了叶山家，住进公寓，挂起阿类和阿种的照片，与之相依为伴。这两部小说，没有迭宕的情节，其共同特征：一是运用了西欧近代小说的细致的心理剖析和性格描写的手法；二是采用近代小说的绝对记述法和客观描写法；三是完成适合描写心理的近代文体——デアル调言文一致体，确立了近代新文章的基本形态。这几项工作是具有划时期意义的。

最后一部巨作《金色夜叉》(1903)是受到当时社会小说的刺激而写就的，获得了最大的成功。它是从1897年1月至1902年5月在《读卖新闻》、1903年改在《新小说》上陆陆续续发表的。报纸连载期间，风靡一时，许多读者每天早晨都企盼

报纸早点到手，新派剧将它搬上舞台。连载最后一年，红叶患胃癌病逝，未完成部分由其弟子小栗风叶根据其《金色夜叉腹稿备忘录》的构想补完。这一长篇小说前后共化了五年多的时间才完成。当时明治社会进入资本主义初级阶段，金钱欲、物质欲横流，并形成为社会所承认的一种社会风潮。红叶在《金色夜叉》中突出这一主题，描写一个名叫间贯一大学预科生被未婚妻鹬泽宫所抛弃，当他知道鹬泽宫背叛他的原因，是她被银行家的儿子的金钱所诱惑，便十分悲愤，废止学业，当了放高利贷的人，将自己化成金钱的夜叉，以便对鹬泽宫报复，对社会报复。红叶以写实主义的创作方法，通过这一故事的客观描写，揭示了金权世界非人性的可怕、可憎和可恨，呼喊出高利贷“吸人的血”，“咬人的骨”，是“大恶魔”！他从义理的角度出发，呼吁社会应恢复人与人之间的友情、爱情和人的献身精神和社会的正义。小说技法的特点，一是将文学与文艺社会学、社会心理学有机合成一个整体，发挥其相应和相补的有效性；二是以客观描写为中心，交织主观的判断；三是构建不断变化的故事性；四是采用文语体，即言文混杂，叙事用雅文体，对话用当时的口语体，而对话主要部分表现对人性的思考，构成这部作品的主要内容。

从《三个妻子》、《多情多恨》到《金色夜叉》的问世，红叶文学达到作者迄今未能达到的艺术境界，其文学走向了一个新的高峰。

红叶在迈向文学近代化的过程中，注意文学观念的更新和内容的改良的同时，更多地注意文体的问题，并且在创作实践中不断探索。他为了有别于二叶亭四迷、山田美妙所率先开创的口语文体，试图从西鹤的文体中摸索出一种新的文体。他在《两个比丘尼的色情忏悔》的卷首就其文学观和文体观这

样写道：

此小说以泪为主眼。

不说时代，不定场所，日本此类小说甚少。若问小说的妙味，则试写好色。若有责难者，则应回答某时某地某人的身世。

文章采用向来的雅俗折衷体并非可笑，但也不责备言文一致体。要作种种试验。是凤是鸡，是虎是猫，我先不必判断而要创造出一种异样的文体。虽说不要过分吹嘘，但作者这份劳苦是应该多少得到体谅，请予评断。

对话是净琉璃体混杂现今的俗话调。细想，作者的野心是试图以此写成时代小说的谈话体。（下略）

红叶的创作的活跃期，正是日本文学思想和文体处在激荡的变化期。他的文学的走向近代，反复地改变文学的思考方法、两三次地改变文体，走过曲折的道路。从文学观来说，他受到坪内逍遥反对文学的功利性、倡导“小说的主眼在人情”的理论的影响，既提出小说是“以泪为主眼”，即强调小说的主要目的是写人的感情，写得活脱，“确实是一字一泪，满篇处处充满悲惨哀悼之情”①，让读者感动流泪。据说他确实是流着泪来写这篇作品的，弄得满脸都是墨。这说明作者确实是将自己的感情溶进了主人公的内里，命运与共。同时他沿袭逍遥未成熟的罗列式的写实方法。如果说这是近代文学意识的自觉，也只能说是初步觉醒的标致之一。但他又不加批判地继承近世江户文学的‘粹’‘通’等审美情趣,并企图机械

①引自伊狩章《砚友社文学》，第 90 页,塙书房 1961 年版。

地借鉴西鹤，着力于外在事实的模写，抑制内在的感情描述，在某些方面又有悖于新文学观念和方法，存在新旧文学观的对立和并存。所以，被认为是“洋装了的江户文学观”①。一般文学史将他归属拟写实主义或拟古典主义。

同时，在文体方面，他既认识到文学的革新，文体是重要的一环。但在文体改革的停滞期，又无视二叶亭四迷和山田美妙已经实验的新文章论，并对其创造性持怀疑和否定的态度，甚至说“灭绝后世美文的，将是言文一致体”②,表示还‘要作种种的试验”，用西鹤的俗文体来抑制雅文的冗长，试图在雅文体与俗文体之间寻找接合点，创造出一种“净琉璃体混杂现今的俗话调’的‘谈话体”,以符合其作品的性格和趣向,并且在书写上作了革新，将对话部分另起行，以便明显有别于叙述部分。尔后在《两个妻子》（1891）的最后三分之一和《紫》（1894）、《冷热》（1894）、《青葡萄》（1895）《多情多限》等一系列作品里继续进行文体方面新的实验，成功地创造出一种崭新的デアル调言文一致体，随之二叶亭四迷、小杉天外、田山花袋、小栗风叶、岛崎藤村、泉镜花等中坚作家都采用这种デアル文体。可以说，在文体改革的摸索中，红叶一度出现过倒退现象，但近代文学的言文一致体的最终完成，也是有红叶的一份努力的。恐怕在近代日本作家中很少有人像红叶这样重视文体和精练文体的。

尾崎红叶在对待主题和文体上，一方面学习西鹤的文体，一方面又表现对庶民生活的关心，采取表面的写实方法。也就是说，红叶从戏作出发，经过继承西鹤，最后企图达到近代

①吉田精一《明治大正文学史》，第53～54页,樱枫社1980年版。
② 引自本间久雄《续明治文学》上卷,第395页,东京堂1943年版。

的写实主义。所以他的文学被称为“本质上只不过是半戏作的拟似近代文学”①。红叶这种对待传统与近代的动摇与定着、倒退与进步，最后在两者的彷徨中进行艰难的抉择，是日本文学向近代转型所具有典型性的事例。

吉田精一这样概括地评价尾崎红叶：“简要地说，红叶接受西方近代文学的影响，其意义与篁村等的前期文学不同，他没有摆脱戏作文学，保持着一个还没有出现真正意义的近代文学的过渡期文坛的代表作家的位置。他努力挥动写实的笔致，但这种写实是外面的细致叙述，写风俗和衣裳很精致，内面的写实却很粗糙。作为小说家，他属物语作家、风俗小说家，可以说几乎全然不含文明的批评、人生的批评。他的以‘通’、‘粹’、‘江户风’为标准的对人生的态度,大多是混淆封建性的趣味。但它乘这个时代风潮而获得人们的欢迎。还有，从其气质来说，他周围早就有许多门弟，扶植了很大的势力，被仰为大家。由于他真正将身心倾注在文章上，他的措辞是精细雕琢的，可以说是一代文章家，但很难说是富有真正意义上的创造力的大作家”②。

第三节
幸田露伴

砚友社时代，作为孤独存在的幸田露伴（1867～1947),原名成行。生于江户幕臣家庭，在武士封建的环境下接受教育，武士的血统成为培育他的理想主义的重要因素。幼时就读私

① 小田切秀雄《明治·大正的作家们》(一),第85、329页,第三文明社1978年版。

② 吉田精一《明治大正文学史》,第53～54页,樱枫社1980年版。

塾，习《孝经》，朗读汉文。上了小学，未完成中学课程就进入东京英学校（今青山学院），中途退学。这期间，经常到东京图书馆，广泛涉猎汉籍、佛书和江户时期的杂书，夜间上汉学塾，学习程朱子学，广览强记。其父嫌恶文学，便让他于 1883 年入了通信省的电信技校，翌年毕业，先后在中央电信局、北海道西岸余市町电信局任技师职，读破随身带去北海道的全部大藏经，并曾一度削发参禅。这时候，他已有很深的汉文学和佛典的素养，更多地接触文学，从一般稗史、戏作小说、狂歌、俳谐到坪内逍遥、东海散士的近代新文学。尤其是读了逍遥的《小说神髓》，恍如"在静静的池子中突然投入了石子"，深为逍遥的新文学的理论所打动，产生了从事创作的欲望，并带着这种欲望于 1887 年辞职返回东京。他从北海道千里迢迢，徒步回京，途中几乎垂死于露宿的荒野，故作句曰："故乡路途远／露宿荒郊野岭处／与草枕相伴"。据说，其"露伴"的笔名由此而得。

他回到东京后，在致力于再发现西鹤的淡岛寒月推荐下，怀着很大的兴趣研读了西鹤的作品。当时致力于重新审视西鹤文学价值的作家共三人，除了露伴之外，还有尾崎红叶、绵庭篁村。经寒月的介绍，露伴认识了尾崎红叶，增强了他从文的信心，并且与红叶同在创作实践上探索西鹤文学的再生，素有"红叶学西鹤得其才，露伴得其笔"的评价①。与此同时，内田不知庵、森鸥外、樋口一叶等从研究或创作出发，也对西鹤给予极大的关心。从某种意义上说，他们促进了"西鹤热"的兴起。与这股"西鹤热"相呼应，各出版杜争相重印西鹤的著

①盐田良平《古典与明治以后的文学》，讲座《日本文学史》（第 14 卷），第 10 页，岩波书店 1959 年版。

作,到了 1892年～1893年，西鹤的著作成为一般读者爱读的书。

在这股“西鹤热”之前，露伴运用西鹤调文体写了《一刹那》(1888),文中有一段写道 这是‘以鹤翁《好色五人女》为枕而眠的梦中之作”。这一作品虽未引起文坛注目，然而以此为契机，他从模仿西鹤小说开始了创作的生涯。

翌年,他的处女作《露珠圆圆》(1889)在山田美妙主编的《都之花》上问世，它写纽约一富豪到世界各国选婿的故事。他虽然曾惊叹逍遥的《小说神髓》，但他没有接受逍遥的写实论,而是一方面模仿中国的《古今奇观》和东海散士的《佳人奇遇》，一方面使用西方式的会话，许多读者错以为是西方的翻译小说。同年发表《风流佛》(1889)之后而一举成名，从此他一发而不可收,写下了《缘外缘》(后改题为《对骷髅》,1890)、《一口剑》(1890)、《街头净琉璃》(1891)、《五层塔》(1891)等一系列作品,获得‘天才露伴子’的美称。

《风流佛》描写青年雕刻师珠运去奈良修行途中，与阿辰姑娘邂逅相恋，结婚之夜，尚未谋面的任高官的阿辰的生父差人来把阿辰带走。留下珠运独自一人，克服失恋的烦恼，发奋雕刻了一个裸体观音像。不久，他在报刊上读到阿辰和一华族青年结婚的消息，正想打碎这具观音像时，观音像仿佛注入了生命和灵魂似的，不可思议地微笑着与珠运搭起话来，最后珠运抱着佛像，乘天上来迎的云升了天。他将先天的江户儿的气质，以及后天的知性的修养和佛学的修炼的结晶，凝聚在珠运这个人物身上，让珠运进入艺术三昧——无我和谛念之境，创造出一尊“风流佛”。小说表现了出世意识与佛教的解脱，以及对爱情与艺术的憧憬的主题。它不仅反映了新的恋爱观，而且反映了东方式的悟道精神。这部作品以非现实的

构思和西鹤式的文体，比如名词、一节末句的会话、省略助词、各节小标题的俳文调对句等运用法，都明显地留有西鹤手法的痕迹。所以逍遥说":蜗牛露伴从天外飘落，出《风流佛》，使西鹤热达到白热化的程度"(《明治二十二年文学界的风潮》)。

露伴在《一口剑》里通过一个铸剑工匠正藏为领主铸一口剑，其妻带着全部订金出走。正藏摆脱男女的情念，以其坚强的意志，刻苦三年，终于造就了超出自己的能力的一口名剑的故事，表达了这样一个思想：意志的力量超过情念，艺术的精神胜过实际的能力。

《五层塔》比起前两篇来，在结构上没有破绽，更具近代小说的首尾完整性。这是露伴的最高杰作。它在前两篇的基础上，发展和深化了艺术与生命超克这个主题，表达了艺术的创造与人的精神修养内在联系的思想。他用木匠十兵卫不惧世俗偏见，拒绝名工源太郎献建塔秘法的建议，排除同辈人为的碍障，坚决相信自己的力量，独自兴建了一座五重塔，屹立在暴风雨中巍然不动的故事，来赞美艺术的永恒和歌颂艺术创造者的精神、意志和力量。实际上这是作者理想主义精神的投影。

露伴的代表作从《风流佛》、《一口剑》到《五层塔》，以其儒学的精神、佛教的谛念和对东方古典尤其是中国古典的素养而形成了独自的风格，那就是"整个贯穿着东方的强烈的意志，渊博的儒学知识和佛学思想浑然合为一体的特殊的理想主义"①。换句话说，露伴的理想主义的性格是建立在东方哲学、特别是东方人生观——主要是儒佛精神，也许还含中世武士道文化精神——的基础上的。他没有将自我放在与人生命

①西乡信纲等《日本文学史》(中译本)，第249页，香港三联书店1979年版。

运完全对立的位置，而是将自我与人生的命运作为超自然的、超理性的统一体来把握，并统一在东方式的神秘主义之中。比如，《风流佛》的雕刻师珠运、《一口剑》的铸刀工匠正藏、《五层塔》的木匠十兵卫之所以有所成就，都是由于他们反抗世俗对命运的盲从，表现出强烈的东方意志和浪漫精神，从而在读者面前展现了一个个男性的倔强的性格和理想美的世界。

这种理想主义小说重意象和理想，其理想的主观与小说的意象的微妙结合，酿成其小说与西欧的浪漫主义不同的古典的浪漫主义气质。露伴这种特定的浪漫主义，是日本近代文学史上的一种特定的文学思潮，对于稍后出现的浪漫主义的小说家比如樋口一叶、泉镜花等并非不无影响。

这个时期，即明治二十年代，露伴这种特定的浪漫主义气质，与尾崎红叶的拟古典和写实的作风相辉映而雄峙文坛。近代文学史又称这个时期为“红露时代”。

之后，露伴写了两部长篇小说《风流微尘藏》（1893～1896）和《浪滔天》（1903～1905），沿用了日本古典物语比如《竹取物语》结构的并列形式，故事环环相套，又相对独立，他称之为“连环结构”。但这两部长篇小说都未完成，中缀原因可能是（一）日俄战争爆发的影响。（二）探索文体技巧难度太大。在此以前，他一直认为言文一致体会减弱文学的诗的精神，基本上是采用流利的文言体，从这部小说开始，摸索新的文体，叙述部分采用文语体，对话部分采用口语体。这是露伴小说从文语体向口语体转变的尝试。当时这种折衷文体是受到读者欢迎的，对他来说，这是一次艰难的尝试。（三）也许是最重要的一点，在长篇结构里，以一二个主要人物为中心，辐射出众多的人物，而且诸人物之间又有着多角的关系，而采取并列的“连环结构”，要理顺这些众多的人物的紧密关系和

复杂纠葛是比较困难的，况且从作家的社会阅历、生活体验和素材积累等诸方面来看，要驾驭长篇巨作，是一项艰巨的任务。这两部小说显然没有取得成功。

《浪滔天》中辍后翌年，文坛上出现了岛崎藤村的《破戒》，自然主义勃兴。以此为契机，露伴放弃了创作以表现自己理想的近代小说。1908 年到京都大学担任讲师，同时兼《读卖新闻》、《国会》、《新小说》、《日本》等多家报刊的记者或自由撰稿人。翌年返回东京，其后期的主要工作，一是写史传文学，代表作有：以中国明太祖亡故后永乐帝和建文帝争帝位的故事为题材的历史小说《命运》（1919）,以及以《池亭记》的作者庆滋保胤和三河守的大江定基的不同出家经历的故事为主轴的传记文学《连环记》（1940），来表述古今和汉盛衰浮沉之理。他在这方面的工作，强调知识的积累，又努力避免学究式的考究，而注重美的意念，是艺术创造的结晶二是写评论，其中包括修养方面的论文，如《努力论》（1912）、《修省论》（1914）等,也有文艺批评的,如《观画谈》（1925），以及研究日本语音韵律的《音幻论》（1947）。三是写随笔，代表作是《评释芭蕉七部集》（1924），他以其丰富的学识，借芭蕉的俳句中的风物和民俗，叙说和汉古典的相互联系，在对美的直观的基础上，使客观感受和理论能力、知性的观念和诗的情绪达到完美的契合，显示了露伴创作和理论的最后飞跃这是露伴随笔的精髓，具有很高的文学和文学批评的价值。

前期的小说创作向后期的史传、随笔和批评的转变中，显示了露伴文学从主情向知性、从浪漫的热情向现实的思考定着。

在日本文学走向近代的过程中，幸田露伴的工作态度不像坪内逍遥、二叶亭四迷、森鸥外那样，以西方文学为中介，促

进传统的再生，而是与尾崎红叶相同——尽管他们两人在思想上和素质上都存在有某些差异，露伴固定在中世的谛念上，倾向理想和浪漫，红叶定着西鹤的写实，倾向拟古典和写实——几乎没有与西方文学发生联系，都是接受西鹤的影响，将重点放在思考传统包括传统文体再生，并赋予新的生命力的可能性上。

第四节
从观念小说悲惨小说到社会小说

后期砚友社的时代，即中日甲午战争后，随着资本主义的发展、国家主义的风潮和贫富的差距拉大，产生了诸多社会问题和劳动问题。砚友社的作家们面对资本主义社会诸矛盾，在其作品群中作出自己的反映。一些作家以自己的社会观和人生观作标尺，在自己的作品中，以观念先行，批判充满矛盾的社会，称为观念小说。另一些作家的作品以悲惨的素材，来揭示社会的阴暗和人生的悲惨的侧面，称为悲惨小说，亦称深刻小说。两者的作品都脱离了前期砚友社的拟似写实，较深刻地观察社会，并且具有一定的批判精神，形成与迄今砚友社的文学迥异的性格，史称后期砚友社。

他们以《文艺俱乐部》作为阵地，观念小说代表作家有泉镜花和川上眉山，他们的作品对于砚友社的戏作式的恋爱小说以很大的冲击。

泉镜花是归属叶红的门下，他由于家贫亲身经历下层社会的生活，又目睹上层的金权势力的卑俗和固有道德的虚伪，培植了一种反抗的意识，向社会秩序挑战，提出了个性自由的要求的问题，并形成一种自我的信念。但他面对复杂的社会

现实，个人又显出观察问题的未成熟性和处理问题的软弱性，结果提出自由要求问题的同时，又逃避社会现实，有意识地在唯美的、感觉的世界里培育一种非现实的观念。他的观念小说《夜间巡警》(1895)、《外科手术室》(1895)就是在这种情况下问世的。这两部小说描写主人公个人与社会的对立，最后只能通过悲剧的命运或现实的死来完成自己对生的追求。也就是说，将个人的自我要求空想化和观念化。后来他摆脱观念小说的模式，根据自己的气质，转变了作风，在前期浪漫主义文学领域发挥自己独自的个性，才成为超越一个时代的优秀作家。

川上眉山虽同属砚友社同人，但他的文学风格并非戏作性的，而是积极探求人生的。他的《大杯》(1895)、《书记官》(1895)等作品树立起问题意识，表现了对恋人变心或恋人被某省书记官夺走的愤慨，以一种反习俗的姿态公开批判社会。但其存在思想与技巧乖离的矛盾，社会性也没有充分展开，很快就沉默了下来，最后由于家庭不和而自杀。

悲惨小说代表作家是广津柳浪，他扩大了社会视野，写了《黑蜥蜴》(1895)、《变目传》(1895)、《龟先生》(1895)、《今户情死》(1896)等作品，有意识地深化写实性，揭示人生的悲惨和社会阴暗的侧面，虽然想像力并不十分丰富，但他有一定的写实能力和戏剧性结构的技巧，别开生面，与砚友社其他作家作风不同，独成一格。但他渐渐产生厌世思想，又带来游离现实的倾向，最后失去创作欲望，离开了文坛。

由于观念小说、悲惨小说作为文学形态的概念十分含糊，文学的目的性也暧昧而不明朗，加上作家世界观或文学气质的局限，它们流行的时间是短暂的，只不过是砚友社文学的延长。

继观念小说、悲惨小说之后，内田鲁庵，后藤宙外等提倡试作一种新的政治小说。鲁庵是从红叶那里第一次听闻陀斯妥耶夫斯基的名字,译过他的《罪与罚》,后来又在二叶亭四迷的帮助下，根据英译本重译，对西方近代小说的表现时代精神、文明批评与文学的关系有了较多的理解，对旧文学产生深刻的对立,以“不知庵”之名发表了许多文艺批评。他的《文学一斑》(1892)论述了文学的一般概念；《成为文学家的方法》(1894)则强调“要成为文学家,首先要成为文学界的‘通’,即观测者”,并且解释所谓“通”即成为观测者,就要读书看报,了解社会、政治和文学，明显地扩大了对社会的关心。同时，对砚友社的戏作文学意识还提出过讽刺性的批评，虽然没有像透谷那样正面的批判，没有新的文学创造和理论追求，但其在近代文学史上的作用是不能忽视的。文章发表翌年，樋口一叶、泉镜花等登上文坛，不仅给日本近代文学一种新的刺激，而且在客观上对孕育中的浪漫主义产生了催生的作用。

在观念小说、悲惨小说走进死胡同之际，内田鲁庵发表题为《作政治小说的好时机》(1898)的文章，猛烈地抨击政治家利用其位置，欲贪其名誉，而全然不关心国家的运作和人民的休戚，极力主张创作暴露他们的腐败、恶劣、愚昧和颓废的滑稽小说、讽刺小说。这种政治小说的目的是要“活现日本的物质文明与精神文明的极大乖离的滑稽”；同时进一步要求把视野扩大到社会，回答现实生活提出的问题。

宙外针对鲁庵的文章,发表《论政治小说》(1898)一文,首先，否定明治初期的政治小说以宣传政治思想为主的功利性，而强调政治小说“以人为主而诉诸于情”其次,排除一般政治小说那样冗长的权力交替和阴谋权术的叙事性描写，而主张“着力于曲尽人情,着墨于私生涯方面”再次,不赞同鲁庵所

提倡的政治小说的滑稽性的意见，而强调政治小说的悲剧性格，提出‘戏曲的政治小说’，从而扩充了政治小说的概念，将鲁庵的主张具体化。他们促进了另一种政治小说的抬头，孕育了新的政治小说过渡到社会小说的可能性。

鲁庵和宙外本人也试作社会小说，虽然视野及于社会、政治，并以此作为题材，但形式上仍摆脱不了砚友社以来那种讽刺性的风俗描写。社会小说的完成有待后来人的不断继续探索和实践。

民友社的《国民之友》1896年1月号刊登了“社会小说出版计划广告”，说明这时期‘国运兴隆，社会现象多色多彩，已非以传递里面消息为己任的小说作家安于花鸟风月之时”，“昔日奇娇的作家也把念头放在实在的社会，喜月云风流、白粉红腻、惟娇惟艳的文士也着眼于社会、人、生活和时势一类的题目”。

《帝国文学》1896年12月号时评栏上的一篇题为《社会小说》的记者文章分析了社会小说的起因引用了德国自然派诗人的一句话“社会的一切罪恶、一切不幸，整个社会都负有不可推卸的责任，个人所犯的罪恶，所遭遇的不幸，这个责任不应由个人独自来背负。诗人对因贫而盗、因穷而卖身者，也应洒一掬同情的眼泪，应负有改善使这些无辜的人落得如此悲惨的无情的社会组织的天职”，认为“社会小说实是渊源于此也”。《帝国文学》记者引用上述这段话，着重点却是强调，社会小说的倾向性会使“贫富两者隔绝反目”，表示其带倾向性的反对意见。

田冈岭云曾积极鼓励写悲惨小说，他将社会小说的产生归因于造成‘贫富悬殊’的‘富阀’的罪过(《孤愤危言》，1898)。翌年他又发表《岭云摇曳》(1899)一文，呼吁要创作“写实”和

“暴露”的文学，并表明他支持描写“下层的贫民”的社会小说。文章首先详细地分析了“小说与社会的隐微”，指出近时社会之丑恶、风俗之败坏和人心之萎靡，而这种社会的恶德已逸于法律以外。“天下文士要来暴露社会的罪恶，为穷者挥同情之泪，为人道而泣，为道义而愤，要大声疾呼，成为警世之晓钟，惩恶之震雷”。因而他主张小说“怀着伟大的理想来写实，注入燃烧般的同情来暴露”。其次，阐述“下层的贫民与文士”的关系，他认为所谓文明开化，伴随机械之精巧，劳动者被夺其职，他们苦于涂炭，落入悲惨之谷，因而作为今日的作家，应“将满腔的同情倾泻在手中的笔上，描写他们值得悲悯的生涯，为他们不告之民而痛哭、叹息，奋起代他们诉诸于天下”。第三，分析社会贫富殊隔的情势，强调诗人文士不应醉于春色、浮于花鸟，而“应代贫者宣泄苦闷，将他们的呼声伸诉于天下”。这种观点，当时被认为是接近社会主义思想的（这是指特定的社会主义思想，即将社会主义思想与基督教信仰结合，宣扬恋爱的自由、劳动的神圣和灵肉一致的新宗教），由此将社会小说也称作社会主义小说。所谓社会小说也好，社会主义小说也好，是有其特定的涵义的。

与此同时，岛村抱月也就此发表了支持的意见，认为社会小说是以“社会有罪”的观念为主轴的小说（《论小说界的新潮》，1896），并批判了上述《帝国文学》记者的社会小说的倾向性会使“贫富两者隔绝反目”的论点，然又认为应该排除社会小说有碍于文学独立性的倾向（《社会小说论，1897》），他开始关注政治与文学关系这个基本的课题。

高山樗牛站在统治阶级立场上反对社会小说。他说，社会小说是“弱者对社会势力的不均分配采取的反抗，并以此作为其主要的素材的一种小说”（《论所谓社会主义》，1897）。但

他又解释说，“现今所谓的社会小说，教贫弱者不以服从而以反抗，教犯罪者不以悔改而是以造反……此乃于社会道德无裨益也”(《关于社会问题》,1897)。

由此引起从1897年～1898年以田冈岭云为一方和以高山樗牛为一方，围绕社会小说问题展开的论争。

金子筑水根据众议，在《论所谓社会小说》(1898)中将社会小说的范围分为四大类：（一）描写近世的社会主义事态的。即描写现时存在的主要社会问题，从劳动社会对资本家的问题到平民对贵族的关系、被统治者对统治者的关系、幼者对长者的关系、弱者对强者的关系、无教育界对教育界的关系等等。（二）描写社会对个人关系的。即描写以社会的最重要问题为主，观察由这些问题而产生的复杂的世相，发现其中的人生的秘密。（三）描写所谓漠然的小社会的事态的，即指描写分为政治社会、实业社会、教育社会、宗教社会、职工社会、花柳社会等等的事态，但它是以有关整个社会的事态为新观念的；（四）描写作为整体的社会行动的。即从社会学的角度来描写社会构成的动机、社会的存在目的、社会的组织活动、社会的进步与退步等等。

评论家们从不同视角对社会小说的概念和涵义作出种种解释，或赞同或反对，但是从中也可以看出社会小说的诞生原因【(一)1897年～1898年兴起的片山潜、幸德秋水推动的社会主义运动，直接对社会小说或社会主义小说起着催生的作用。(二)作家对社会的期待与现实产生了落差,促进了对“使这些无辜的人落得如此悲惨的无情的社会组织”批判的自觉。（三）作家既受到悲惨小说扩大小说的社会性的刺激，又不满于悲观小说缺乏对社会批判的自觉的现状，要求用一种新的小说形式来取代，这成为社会小说成立的重要契机。

换句话说，观念小说、悲惨小说并未能为砚友社打开新的出路，原因是缺乏近代的自觉精神和批判精神，历史便呼唤一种新的文学形式的诞生。

根据当时《国民之友》刊登的‘社会小说出版预告’列举了跃跃欲试写社会小说的作家有斋藤绿雨、广津柳浪、幸田露伴、后藤宙外、矢崎嵯峨屋、尾崎红叶等砚友社作家和非砚友社作家名字。结果未能实现这项预告，也许这只是一个新的文学运动的造势。最后实际上是没有列名的德富芦花发表了《不如归》（1898）、《黑潮》（1902）和木下尚江发表了《火柱》（1904）而成为社会小说的两大支柱。与此同时出现的松冈荒村、儿玉花外等‘明治社会主义诗人”，还有结集在幸德秋水的《平民新闻》的年轻作家组织的火鞭会及其《火鞭》杂志的文学动向，也是这一文学运动的一部分。

第五节 德富芦花和木下尚江

内田鲁庵、后藤宙外试作社会小说并未成功的实践，首先由德富芦花和木下尚江来继承和完成。

德富芦花（1868～1914），原名健次郎。生于肥后苇北郡水俣乡士族家庭。明治维新后，其父曾一度出任白川县（今熊本县）下级官吏，后辞职从事政治、产业、教育等工作。芦花小学毕业后，曾就读熊本洋学校、大江义塾。入京都同志社后，认识新岛襄，开始对文学产生兴趣。

幼时受奶妈的教唆，他曾企图对母亲冒渎的性恶作剧，被母亲叱责，成为他产生罪意识的根源。同时，他认为父亲夺去了母亲，也产生一种憎恨父亲的感情。这是他所说的“第一次

失恋”。后来他在作为忏悔书的《新春》（1918）、《富士》（1925）还回忆起这件事，写道：“我的童贞五岁那年早已完全失去了”，“在奶妈怀里，熊次懂得了性游戏。然那年才五六岁，他像向奶妈所做那样，向母亲做了”，“是母亲的一斥，将我从生的绝望赶到了死；也是这一斥，赋予了为恢复失去的乐园所需的与肉体斗争的力量。我对母亲至今仍有一种愧疚感和痛恨情”。也许因为这个缘故，他借一次搬家移植一棵赤松时，将赤松损伤，留下了瑕疵，就将此‘疵松’比作自己，称自己是‘五岁起的疵物”，“我的庭院的疵物——松，是我的象征”。后来他受母亲影响，接受基督教的洗礼。但其父故去，他按旧礼教闭门服丧三年。

芦花青年时代先后与新岛襄的义侄女久子和同志社副社长山本觉马之女久荣恋爱，由于家人的反对而失恋。青春之恋的失败，使他对自己的才能失去了自信，逃避到了遥远的鹿儿岛。直至 1888 年结束流浪生活，当了熊本英学校的教师，“芦花的青春的风暴”才从此停息。翌年从“家”的桎梏中解放出来，到了东京，入了其兄苏峰创办的民友社，仍然觉得自己仿佛是躲在“一隅的猫”。尔后在苏峰的帮助下，以芦花生的笔名发表两篇传记，稍后并在民友社的《国民新闻》任校对，开始写杂文、作诗和翻译，在《国民之友》、《国民新闻》、《家庭杂志》等报刊上发表。他决心要“绽开自己的花”，走上确立自我之道，同时醉心于托尔斯泰。芦花寂寂无闻十年，直至发表了社会小说《不如归》之后，才开始扬名文坛。

《不如归》从社会的视野出发，描写一陆军中将片冈之女浪子与海军少尉川岛武男结婚后，得了肺病，武男之母让他们离了婚。武男在日俄战争中负了伤，回到了佐世保，收到了浪子无记名寄来的一个慰问小包裹。日俄战争结束后，片冈中

将凯旋而归，与女儿浪子去关西疗养后，归途列车经过山科站，浪子透过车窗，发现了武男的身影。岂料这竟成为最后一次的邂逅，浪子不久便病故了。浪子临终时，悲哀地自语"：我死了也是你的妻子"，"再也不要生女孩了！"武男再次出征归来后，赶到浪子墓前拜祭，与浪子之父片冈中将互相安慰。作者通过了这个故事，揭示了这个"家"的这对相爱的理想夫妻却产生这样生离死别的悲剧。可以说，芦花是较早地在文学上提出封建的家族制度问题，并表示了一定的愤懑。

这种批判社会的倾向性，在《黑潮》里也明显地表现出来。它透过主人公佐幕派勇士东三郎及其子晋的经历，以及贵族多川伯的家庭悲剧，反映当时政治家、贵族等上层社会的种种世相，批判他们的政治腐败和道德沦丧。

在《不如归》和《黑潮》之间，还发表了著名的散文集《自然与人生》（1900），分"面对自然五分钟"、"写生帖"和"湘南随笔"三组，共收入随笔、小品 87 篇，以自然写生为主，兼论人生，文笔简洁、流利，给散文文学带来新的生命力，由此有"自然诗人"的美称。他还发表了随笔集《无稽戏言》（1913），这是写于作家思想最稳定的时期，他用悠闲的眼，观察和记录了他耳闻目睹的武藏野一隅的田园生活，笔致清新，富有幽默性。

《黑潮》发表后翌年，由于政治立场的不同，芦花同情贫者，关心与基督教的艺术上的人道主义融合的社会主义思想；其兄苏峰则站在统治者一边，其所属的报刊都成为御用的新闻。他在《国民新闻》上发表的《霜枯日记》，凡涉及有违统治者的政治观点都被删掉。由此与其兄苏峰产生了隔阂，他深感"如果不突破它，他如今仍然是奴隶"，为了做一个完全的自由人，要求其兄"第一，承认我的存在；第二，承认我的家的存在；第三，承认我今天所创建的位置"，最后他还是离开苏峰，

自己创办了黑潮社。但是在那个社会里，芦花并没有享受到他所梦想的伊甸园的绝对自由，1910年发生了统治当局镇压社会主义者幸德秋水事件，他就此发表了《谋叛篇》，以示抗议。芦花一生与现实对抗、苦斗和与痛苦拥抱，最后心力交瘁，临终之际，主动与绝交十五年的苏峰言和，并在苏峰面前承认："我输了！"

木下尚江（1869～1937）在文学上继承北村透谷和德富芦花的传统，他的《火柱》比起芦花的上述两部作品来，更具有浓厚的社会主义的思想。尚江生于松本一个下级武士家庭。小学时代听过自由民权家的演说，深受感动。1888年东京专门学校（早大前身）毕业后，曾担任《信府日报》主笔。由于就县厅搬迁问题批评过地方政治家的不正当行为而遭到迫害，一度隐身长野县。1893年于家乡松本开业当律师，这时接受基督教的洗礼。1897年因对帝国议会行专制政治之实表示失望，第一个站出来呼吁举行普选，被扣上莫须有的罪名而遭逮捕入狱，一年多后才被宣判无罪获释。1899年担任《每日新闻》记者，以锋利的笔揭露和报道了足尾铜矿中毒问题、废娼运动等。1901年与片山潜一起参与策划成立社会民主党，被禁止之后，开始从事基督教社会主义的启蒙运动。这时间，他批判军队和培养权力机构人才的帝国大学是天皇制政府的两大支柱，呼吁"解放皇门，救出帝王及其家族，给他们平民以自由"（《无题录》，1903），有些文章还直接批判了天皇制（《革命的序幕》，二战后由山极圭司发现，1955）。在日俄战争前后，作为平民社的中心人物，他积极展开和平反战运动。他的《火柱》和《贤良人的自白》（1904～1906）就是在这种情况下诞生的。

尚江在《火柱》中怀着满腔热情，以基督教社会主义者条

田作为自己的理想人物，描写主人公参加平民社的反战运动，并大胆地暴露政治家、军人、资本家的虚伪和不正当的行为，以及批判资本主义的罪恶和统治权力的专制，因而被捕入狱的故事。《贤良人的自白》以反对家族制度和反战为主题，刻画了从事民主运动的青年律师白井俊三在婚姻问题上与家族制度妥协，本欲绝生，觉醒之后，从事反战运动的形象。同时也流露了反对天皇制的思想，比如小说写了帝大一学生不愿接受天皇所谓恩赐的手表等。但这两部小说，也在不同程度上描写了主人公在反叛与彷徨之中的苦恼。实际上这两部作品都投下了作家本人的落影。它们被称为社会主义小说的经典之作，对于日本近代革命文学的生成有着重要的启蒙意义。

完成《贤良人的自白》的同年，尚江在母亲逝世后受到很大的打击，再加上此时他已发现用民主主义和议会政治的办法，已无法实现变革天皇制的权力结构，他的僚友幸德秋水转向无政府主义，提倡"直接行动论"，他便意志消沉下来，退出了他与幸德秋水成立的社会民主党，放弃了自己创办的《新纪元》杂志，隐居伊香保山中。虽然继续写了自传《忏悔》（1906）以及一些小说和评论，但并无新的超越，最后遁入空门，专心修行。此时，著有《日莲论》（1910）、《法然与亲鸾》（1911）等。日本发动侵华战争前夕，他又拖着病弱的老躯，企图结集力量重新展开新的反战、反军国主义的运动，然因病无治，结束了自己68年的生涯。

以德富芦花、木下尚江为代表的社会主义小说，既具有进步的意义，也存在其历史的局限性，尽管它们显示了"近代日

本革命文学的初期的成就”①，但要实现近代的革命文学，还必须有赖于新的文学运动。在社会小说发展的过程中也就孕育着工人小说这种新的文学模式，向这个目标迈出了第一步。从横山源之助的《日本的下层社会》(1899)和儿玉花外的诗作《纺织女工》(1903)等也可以发现这种倾向的存在。

① 小田切秀雄《明治·大正的作家们》(Ⅰ)，第85、329页，第三文明社1978年版。

第六章　近代文学主体的确立与浪漫主义

浪漫主义的胎动与演进——北村透谷及其《内部生命论》——明星派第一人与谢野晶子——石川啄木的诗歌和评论——樋口一叶与泉镜花的小说——高山樗牛与浪漫主义的裂变——浪漫主义的基本特征与历史意义

第一节 浪漫主义的胎动与演进

西方浪漫主义兴起于18世纪后半叶，先在英、法、德，尔后几乎遍及全欧，成为一种思想和文艺思潮。日本浪漫主义则起于19世纪后半叶，是以对抗以砚友社为代表的拟古典主义文学思潮的形式勃兴的，比西方浪漫主义的兴起足足晚了一个世纪，这是由近代日本资本主义发展所决定的。

18世纪后半叶西方资本主义上升期，日本社会尚处在武家的封建制度统治时代，直至19世纪后半叶才以“自上而下”的形式完成明治维新，实行一系列改革和欧化政策。但是，资产阶级改革并不彻底，明治维新以后的日本社会，封建政治体制与资本主义经济结构并存。资产阶级改革派对明治政府的

藩阀专制政治不满，强烈要求成立议会，制定宪法，进行民主改革，同时积极吸收西方的自由平等思想，这就促进了近代的自我觉醒，于是掀起了日本史上声势浩大的自由民权运动。

另一方面，明治维新结束了锁国政策以后，西方资本主义列强不断涌进，日本面临半殖民地化的危险，明治政府遂急于完成产业革命，积极扶持大资产阶级，扩大资本积累，实行富国强兵政策，以实现国家的统一和近代化。同时为了抗拒自由主义思潮的冲击，便开始加强国家主义的教育，在当时的日本出现了种种思潮，欧化主义思潮、自由主义思潮、国粹主义思潮乃至国家主义思潮混杂于一个时代、一个社会。也就是说，新兴的资产阶级先进势力伸张自由民权，保守势力则企图维持天皇制，通过国权，摆脱半殖民地的危机，最后资产阶级保守势力与封建势力之间达成某种妥协，并压制了自由民权运动的继续发展。就社会文化来说。随着国家主义思想的抬头、封建主义思想的顽抗，近代自由主义思想与封建专制主义思想的对立加剧，自由主义思潮的发展受到诸多的限制，使资产阶级启蒙运动和自由民权运动带有极大的妥协性。

尽管如此，随着产业革命的完成，近代市民社会体制的确立，以及基督教借助欧化风潮而大量渗入，并与日本传统精神相融合，互相作用于上述日本社会的环境。特别是传入基督教关于人的观念和艺术上的人道主义精神，促进了日本的思想变革，从古代以来崇拜偶像转而崇拜神人，以相信人的力量代替相信神的力量，促进近代的自我觉醒，自觉认识人格的自由、平等和尊严，呼唤恢复丧失了的人性和尊重人权，张扬人爱和人性爱。用一句话来概括，就是将人置于文化的中心地位。但是，这种思想的变革，与根深蒂固地存在于日本文化中的封建保守的性格发生猛烈的撞击，文化上的进步与保守、民

主与极权、自由与专制两种思想的对立大大加剧。

由于上述的种种社会文化的原因，日本资本主义上升时期，不仅政治上、经济上没有达到成熟的阶段，思想上的自由主义也跛行发展，甚至难以产生真正意义的自由主义思潮。这表现在自由主义者在没有完全摆脱封建理念束缚的情况下，其对政治社会的参与意识是非常薄弱的。就是在反映个人自由的欲求方面，也大多集中在自我内部，集中在个人的感觉和情感的自由解放上，即一味沉溺于空想来充实自我。这必然有碍于作为文学上的自由主义——浪漫主义思潮的形成、发展和成熟。所以，日本文学不像西欧那样以浪漫主义开辟近代文学的道路，而是以坪内逍遥的文学论《小说神髓》和二叶亭四迷的长篇小说《浮云》作为近代日本文学的发端，以写实主义精神推动近代日本文学的形成和发展。但是，当写实主义的幼芽遭到强权政治压制和摧残的时候，日本学界、文学界进一步接触西方的新风，并受其影响，而将浪漫主义思潮推向文坛，浪漫主义文学就应运而生。

因此日本浪漫主义发展趋势是，尽管资产阶级启蒙运动为日本浪漫主义的产生作了思想上的准备，但在日本浪漫主义兴起之前，经过了一段较长的胎动期。首先中江兆民在《维氏美学》(1883) 中用与古典主义对比的形式，论述了西方浪漫主义与日本中世文学的关系。它特别强调“文学作品之美，在于作者的个性明显地表现，以及在于艺术家的永恒性格清晰地显现”。接着，以岩本善治为主干的《女学杂志》(1885)将启蒙思想家福泽谕吉的人的解放精神具现在文学实践上，发展为人道主义的文学论。岩本初期的评论首先反驳坪内逍遥的《当代书生气质》和二叶亭四迷的《浮云》的写实主义精神,认为比起写主人公的容貌来，更重要的是写他们的心情的美。

同时他主张将文学与人生结合，文学不是只于娱乐，而应该成为究明如何生的问题。植村正久也持这种论点。比《女学杂志》晚两年创刊、由德富苏峰主持的《国民之友》（1887），反对文学的目的是娱乐人的文学观，主张新诗在于批评人生，解释人生；新诗人要以存在于宇宙的美的观念来推动社会，给人类以生命的水，高唱爱的意义。岩本善治和德富苏峰虽然主要不是从事文学活动，但他们对文学有着巨大的热情，对于孕育文学史上的浪漫精神所起作用是不能忽视的。

其次留学德国归来的森鸥外通过译诗集《于母影》和《即兴诗人》，宣扬了浪漫的外国情调，将新的感觉和情绪依托在美的抒情旋律上，开始引进了西欧浪漫主义文学。与此同时，他创刊《栅草纸》，宣言“以审美的眼，评论天下的文章”，成为传播西方浪漫主义思想的阵地。尤其是他的短篇小说《舞姬》三部曲充满了自由的空气，呼唤了自我的觉醒，孕育了发芽期的浪漫主义思想，成为日本浪漫主义的源流。

此外，矢崎嵯峨屋、幸田露伴、宫崎湖处子等的作品在某些地方也体现了浪漫的倾向，只是他们的浪漫主义的欲求由于受到非近代意识的制约，缺乏自我解放的主体性的热情。他们与其后从《女学杂志》派生的《文学界》杂志同仁，继承了《女学杂志》的精神，从事活动，对于日本浪漫主义的产生起到了启蒙和促成的作用。

《文学界》杂志创刊于 1893 年 1 月，是日本浪漫主义运动的起点，同仁有北村透谷、岛崎藤村、平田秃木、星野天知、星野夕影、户川秋骨、马场孤蝶、上田敏、户川残花，以及聚在其旗下的有田山花袋、柳田国男、樋口一叶等。他们的大多数人在少年时代就受到启蒙思想特别是自由民权思想的影响，其后接受基督教精神主义的洗礼，憧憬政治自由和海外文明，尤

其深受拜伦、爱默生等的浪漫主义的刺激，以精神解放作为其文学的目标，确立以基督教文明为媒介的个性和自我，这成为日本初期浪漫主义的特点。当时的浪漫主义尚未形成自觉的文学运动。平田秃木在《文学界》创刊时就说：“这不是有意识搞的，只不过是同一倾向的人偶然相聚在一起罢了。”

在以《文学界》为代表的前期浪漫主义文学运动中，北村透谷的评论活动和岛崎藤村的诗歌创作起了开拓性和指导性的作用。北村透谷的《何谓干预人生》（1893）、《内部生命论》（1893）等，强调尊重人，尊重人的内部生命，并以探索内部生命作为对自由的追求。岛崎藤村的《嫩菜集》（1897）等诗作，热烈追求个性的解放和美好的生活，充满了青春的气息和奔放的浪漫情绪，对明治社会发出了反驳的声音，与现实主义对外部物质的关心不同，他们关心的是内部精神。从哲学思想来说，是摆脱理性主义，转向精神主义，这成为前期浪漫主义的观念性格。

作为推动浪漫主义的精神解放运动的先驱《文学界》于1898年 1月完成了自己的历史使命，终于由岛崎藤村在最后一期上发表了《告别之辞》，宣告停刊，浪漫主义文学迎来了新的时期。

这时期是日本浪漫主义文学发展的顶峰，是其全盛期。这是以与谢野晶子和《明星》的短歌，樋口一叶、泉镜花的小说创作，以及高山樗牛的评论为代表构成的。

《明星》创刊于 1900 年，他们追求扩充自我和解放感情，这与《文学界》同仁是一脉相通的，但他们的反叛意识不如前期浪漫主义强烈，且主题常常不含社会和人生的意义，多致力于创造王朝的情绪美，且有唯美的、艺术至上主义的倾向。与谢野晶子的处女诗集《乱发》（1901）以极大的激情，歌颂了人

性的解放和感官的欲求，成为日本浪漫派诗歌运动的推动力。泉镜花的《高野圣僧》（1900）等浪漫小说从人的纯情出发，批判了贵族社会的伪善、明治社会对人性的压制，以及歌颂了灵魂的纯洁、恋爱的永恒，表达了对受虐者的爱。高山樗牛在评论方面，以他的《论美的生活》（1901）来宣扬人的本能满足是美的生活的绝对价值。它与《明星》派的本能主义的立场是一致的，这是后期浪漫主义的另一个重要的特征。

总括来说，前期浪漫主义和后期浪漫主义在自觉地强调人的感情的情绪性这一点上是一致的。但前期浪漫主义更多地与西方浪漫主义强调的个性与自我解放的精神同调，同时在文体上，选择更适合表现人生哀感和余韵的和文文脉，来传达浪漫的抒情。

在表现主观精神方面，诗歌和评论比散文文学更能找到自己的合适形式，所以整个日本浪漫主义文学发展的全过程，几乎是以诗歌和评论来支撑的，小说并不占主导地位。

先以《文学界》同仁和后以《明星》同仁为轴心的浪漫主义文学运动，成为日本近代文学的展开不可或缺的文学运动，为确立近代文学的主体作出了不可磨灭的历史性的贡献。

第二节
北村透谷及其《内部生命论》

森鸥外、岛崎藤村是日本浪漫派的先觉者，两人另章论述。作为日本浪漫主义运动的直接推动者是北村透谷（1868～1894），他是《文学界》的中心人物，推动了浪漫主义文学的运动。透谷原名门太郎，出生在相州小田原的一个藩医兼藩儒的家庭。1881年随父母迁东京，就读于东京专门学校，中

途退学，在横滨一家商馆做工，并学习英语，还当过速记员。当时受到高潮期的自由民权运动的激发，深感人间的不幸是由于社会矛盾造成的，由此积极参加自由民权运动，并以此推动社会的改革。后来因涉嫌与自由党激进派发动的“大阪事件”有关，险些被捕入狱。于是对政治改革失去兴趣，最后脱离政治运动而转向文学活动，并接受基督教的洗礼，企图通过人的内部生命的信仰，升华为精神的世界，以求得灵魂的安宁，最后只得沉湎在自由、爱和神的观念世界里。

透谷对文学的关心，首先是对红叶、露伴的拟古典主义和拟写实主义的批判，其次是对英国浪漫派诗人，尤其是对拜伦的关心。他就像《文学界》同仁户川秋骨一样，“惊愕于与19世纪的英国诗人邂逅，引起所谓共鸣之处很多”，拜伦等人的诗“沸腾青年人的血，跃动青年人的肉。我们狂喜，我们贪婪这些诗人”。他早期发表的、比鸥外译诗集出现早四个月的长诗《楚囚之诗》,就是受到拜伦的《囚徒之歌》的启发而写就的。诗中唱道：

他们是山峰的鹫
自由地飞舞在乔木之上
不羁地遨游在清朗的天
一度扬威在山野

全诗主题是以“大阪事件”为背景，写了主人公与恋人作为政治犯一起被捕入狱,在“寒冷冻了眼睑不能成眠”,“余口干涸了，眼凹陷了”的牢狱生活中，不屈地睥睨着牢狱四壁。两人最后由于“大赦的大慈”,突然获释出狱,终成眷属。诗中这样描述他们的生活：

这张嘴，曾经发出震撼世间的辩论
这只眼，曾经贯通万古
啊，如今嘴呼吸腐朽的空气
眼睥睨无限昏暗的墙壁
且我的手腕曲了，腿松弛了
呜呼楚囚！世间的太阳太遥远！

它既反映了青年政治犯在狱中对政治运动的失败所表现的苦闷的精神和孤独的感情，同时也表现了他们不屈服权力，强烈地反抗社会现实和渴望自由的愿望，表现了近代青年所追求的自我的价值观念。

这首诗充满了英雄主义的气概和革命浪漫主义的精神。岩本善治对它评价很高，赞扬这位无名作家对真理追求的热情和对现实背叛的激愤。这篇长诗被文坛称为“日本最早的革命的浪漫主义的长诗，也是日本最早自由律长诗”①。

接着他以诗剧的形式写的长诗《蓬莱曲》（1891）,以传说上的灵山蓬莱为舞台，通过厌世的青年人柳田素雄为了从现世的桎梏和人间的烦恼中摆脱出来，进入幻想的蓬莱山，而支配现世的大魔王让他当家臣，他内心产生苦恼，但他至死也不屈服这股势力，以及续篇柳田素雄死后，在灵肉二元的矛盾纠葛中，他的恋人露姬将他的不幸的灵魂引向彼岸的救济故事，表达了在明治的专制政治制度下，近代人的悲戚和哀愁、孤独的自我和人性的内在的真实。其基调是表现自我与自我分裂相克的苦恼。

① 《日本文学小辞典》,第 312 页,新潮社 1976 年版。

北村透谷的诗，尽管未能完全摆脱传统诗歌形式的规制，以及未能脱离观念性、抽象性，作为近代抒情诗还存在未成熟的一面，但在表现近代人的思想感情方面却显露了独自的个性，毕竟在近代艺术的创作诗领域迈出了重要的第一步，并且促进了近代浪漫诗的兴起和隆盛。

作为评论家，透谷主要论述爱情的解放，不受封建道德束缚，并且赞美这种爱情的纯洁性。他的最早发表的文学评论是《当世文学的模样》（1890），主张作文学的素材，恋爱是最重要的“宇宙大观”。其后他在《女学杂志》上发表了许多很有个性的评论，主张“恋爱应是发扬人类灵性的美妙者”（《新叶末集》），处女的纯洁“犹如人界上的黄金、琉璃、珍珠”，是“无害无瘼地星散在荆刺中的百合花”；甚至高扬“天地值得爱好的东西很多，然而最值得爱好的是处女的纯洁”（《论处女的纯洁》）。这方面最具有代表性的评论《我牢狱》（1892），更是高唱自由恋爱的神圣，说“我的灵魂失去了一半，溶入了她的灵魂中；她的灵魂的一半舍割了，溶入我的灵魂中。我拥有她的一半和我的一半；她也拥有我的一半和她的一半。……假如没有这半截的两个灵魂合一的话，就很难说她和我都拥有完美的灵魂”。

给日本浪漫派文学运动掀起更大冲击波的，是他那篇阐述独自恋爱观的《厌世诗人与女性》（1892）。文章分两部分，一部分是论述恋爱的本质及其美；一部分是分析厌世诗家恋爱之所以没有得到幸福，反而感到失望的原因。他将恋爱作为人生的第一义，特别强调：“恋爱是人生的秘密钥匙。有恋爱然后有人生，抽出恋爱，人生就毫无意义。然而理解人生的深奥的诗人，许多时候反而因为恋爱而制造了罪孽”。“每个人要通过恋爱才能得以进入人生奥义的一端。”男女相合才了

解‘ 社会真相 ’“‘ 双双相合才成为社会的一分子 ”,在这里便产生这样一种观念：“ 对上帝的义务，也对人类的义务 ”。

追求恋爱至上的透谷，与比他年长三岁的美那子结了婚，又与比他小七岁的松子精神恋爱，强烈地认识到理想与现实的背反，恋爱与婚姻的不一致，诚实的恋爱比俗化的婚姻更应受到重视。可以说这篇文章是诗人实际生活体验的结晶，被称作是“ 近代日本精神史上最早的恋爱至上的宣言书 ”。

在日本近代浪漫主义文学史上最具理论水平的、对浪漫派文学运动起着导向作用的，就是他的著名的文论《内部生命论》,在文学思想上提出了‘ 内部生命 ’这个新概念,提出了‘ 善恶正邪的区别是不能离开人的内部生命而成立 ” 的中心论点。他写道：

就文艺而论，所谓写实派，就应该是客观地观察内部的生命，成为客观地观察内部生命的百般显象的观察者。除此目的值得称赞之外，写实派别无其他目的。（中略）所谓理想派，就应该是主观地观察内部生命，成为主观地观察内部生命的百般显象的观察者。无论如何歌颂高大的极致，无论如何歌颂美妙的理想，除此目的之外，别无其他值得称赞理想的目的。文艺上的所谓理想派，在观察人的内部生命之途，事实上就是将极致、理想变为具体的形。

文艺上几乎无可称为构思的东西。因而在对某种事物有冥契时，理想家就暂离人生和人生的事实的显象。所谓冥契，就是对某种东西的灵感。（中略）所谓灵感，与其说是宇宙精神即神的东西，不如说只不过是指对人的精神即内部生命的一种感应。这种感应再造人的内部生命。这种感应再造人的内部经验和内部的自觉。依靠这种感应，瞬时间人的眼光就

是离开官能的接点。

很明显,这里所指的‘生命’,不是生物学的意义,而是建立在‘内部生命’之上的生命哲学观,是以神、自然和自我三者一致的自然观和人生观作为基础的。他企图在与通过自然显现的神直接‘冥契’的个人内部生命中,寻求神秘的‘感应’,来作为创作的灵感。

他的“内部生命论”重点强调创作的灵感，就是对内部生命即对人的精神的一种感应，而这种感应又成为再造人的内部的经验和内部的自觉。即他主张作家要认识到文学存在的根本目的是表现人的“内部生命”，衡量文学的艺术价值是个人的主观热情。这种主观热情，从根本上说，是对人生和理想追求的一种热情。这种热情，通过个人精神特别是青春的精神，来把握作为平等的人各自要求的自由与解放，把握自我主体的真实。这是具有反封建的性格的。

透谷将对自由解放的要求规定在观念世界的范围，其最根本的就是树立人的内部生命的权威，将人的灵感绝对化。这种主张，对于早期浪漫主义理论的形成，产生重大的的影响。

从《厌世诗人与女性》到《内部生命论》都是直接受到美国诗人、哲学家爱默生的深刻影响，他的浪漫主义的唯心论和形而上学,都可以从爱默生的《自然论》、《大灵论》、《圆环论》和《恋爱论》中找到浓重的影子。

透谷发表《内部生命论》前后两年,即 1892～1893 年,他在评论方面，无论论质还是论量都是最丰硕的，其中在近代评论史上占有重要地位的是《德川氏时代的平民思想》(1892)和《何谓干预人生》两篇,前者以‘平民思想’批判封建的社会伦

理的传统，以及尖锐地批判以尾崎红叶为代表的砚友社和幸田露伴等作家复兴元禄文学、提倡游乐情趣而蔑视女性的封建观念和缺乏自我的热情；后者主张艺术应排除一切功利的动机和目的，忠实于纯粹的诗的理想，批判了民友社及山路爱山等人在文学上的实用主义和功利主义思想，及其对封建因袭的妥协。也就是说，他强烈地主张文学艺术应从世俗独立出来。

所以，他的这一主张“不应视为等同于后来的艺术至上主义。它作为近代文学要从儒教主义的政治和道德彻底独立出来的、最有意识的、解放的呐喊，作为清除《小说神髓》所没能切断的封建残渣的行动，是应该受到重视的”①。从这个意义上说，透谷是一个勇猛的旧文学的批判者。他提出的问题，是近代文学的先驱者坪内逍遥、二叶亭四迷和森鸥外等人还没触及的、更没能解决的问题，所以他对于克服近世文学中的旧的伦理、风习、思考方法和感受性和砚友社的文学观念，对于确立新的文学观念和近代文学的主体，完成自己的文学理论体系作出了很大的贡献。他的理论和实践对旧文学是致命的打击，影响着一大批人，其中包括木下尚江、田冈岭云等。

正如唐纳德·金评价他在日本近代文学史上的地位时指出的，“透谷的文学活动期虽然只有五年，但其影响力是甚为深远的，在批评家中，他是可以数得上的明治文学的巨峰之一。某西方批评家对透谷也作了这样的评价：‘他是第一个追求自我的本质及其可能性的、将自我的哲学与整个人生观合一的作家；从真正意义上说，他也是第一个建立基于自我与精

①杉山平助《文艺五十年史》，第181～182页，鳟书房1943年版。

神生活的新人生观的日本近代作家’”①。

透谷自身的恋爱生活验证了他常常引用拜伦所说的“正如恋爱容易让厌世家目眩一样，婚姻也甚容易让厌世家失望”的一句话。他亲自体验了这种危机感。最后婚姻的现实与浪漫恋爱的幻想的矛盾，使他苦恼、痛苦、精神忧郁，最后于1894年5月16日，在自己家中的树上自缢身亡，结束了二十五岁的年轻的生命。

北村透谷在把握西方文学的浪漫的抒情精神方面，确实给残留元禄文学遗风的近代日本文坛带来了新鲜的风气。但他未能来得及解决近代与传统的矛盾关系，所以建立日本的抒情诗的任务，则是由接受他的影响的岛崎藤村来继续承担，《嫩菜集》的问世就是明证。

第三节
明星派第一人与谢野晶子

以与谢野铁干创办新诗社及《明星》诗刊为契机，将浪漫派的诗歌运动，甚至将整个浪漫主义文学运动推向一个新的阶段。其最大的特色，就是提倡“我们要写出自我的诗”，“写出自我独出心裁的诗”(《新诗社清规》)，以自我内部的真实的表白，作为近代诗歌的出发点。

这是针对近代以前的诗歌受到封建因袭道德观念对人性的束缚，而主张自我的绝对价值，要求在诗歌的表现上，发挥自我，直接表达自己个人的生活感情和个性的自由。同时，这种自我的解放，首先表现在通过恋爱，揭示人性的真实，对各

① 唐纳德·金《日本文学的历史》(第10卷)，第269页，中央公论社1995年版。

种形式的旧道德和伪善挑战。

铁干作为浪漫派诗人、歌人登上文坛是在 1896 年,即岛崎藤村的《嫩菜集》出版的前一年。大概是处在中日甲午战争之后,日本举国昂扬所谓“国家精神”和“国民精神”的时期,他发表的处女诗歌集《东西南北》和第二诗集《天地玄黄》,乃至稍后所写的历史叙事诗,展现了慷慨激越的志士诗风。批评界对此毁誉褒贬不一。传承前期浪漫派的精神,创造以恋爱为基调的“明星派”歌风的,毋宁说是他的夫人晶子。

与谢野晶子(1878～1942),原名凤晶子,生于大阪堺市甲斐町,在堺市女子学校毕业后,继续在该校补习科学习。少女时代开始,就对古典产生浓厚的兴趣,曾一度参加堺市的敷岛会,习作旧派的歌,同时通过《栅草子》、《文学界》接触到新时代文坛的新鲜气息。1899 年开始发表诗歌。翌年,成为新诗社的成员,与铁干邂逅,恋爱,结婚后改姓与谢野。

晶子是通过的处女短歌集《乱发》而在浪漫主义歌坛展露她的才华的。歌集由“胭脂紫”、“莲花船”、“白百合”、“二十岁的妻子”、“舞姬”、“思春”等六章组成,以自由奔放的格调,不拘一格的语言,大胆而真实地唱出:

> 你不接触柔嫩的肌肤,
> 也不接触炽热的血液,
> 只顾讲道,
> 岂不寂寞!

这样热烈赞颂青春美的热情和奔放的爱恋,尽情讴歌自己的真情和人的本性,表达了青春的自我觉醒和官能性的憧憬,具有丰富的感情色彩。应该说,这种对人类的性本能的肯

定本身，就具有对卑俗的因袭观念和旧道德以及对视恋爱为不道德的儒家道学意识的批判意义。尤其是她的《乱发》与高山樗牛的《论美的生活》相呼应，通过奔放的本能和主情的爱欲的歌颂，表露个人主义对现实的一种反抗，以及对恋爱、官能和个人的生命的自觉，这是浪漫的主情主义最充分的艺术表现，也是浪漫主义文学的闪光部分。

晶子的《乱发》有两大特点，首先对青春美的异常崇拜和陶醉。她以其丰富的色彩感描绘和赞颂少女的黑发、白皙的肌肤，乃至肉体的美。这是对青春之美的大胆的肯定，也是对人和人性的肯定。对青春的肯定，又与对人的自然感情和人的本能的肯定和尊重结合在一起，谱成一曲对生命的颂歌，给短歌赋予近代的精神。

《乱发》的第二个特点，是热烈颂扬恋爱至上。她说过："我的歌是扎根在我不止的恋爱上，一刻也没有离开恋爱，即使咏山川草木，自然而然地也要将我的心寄托那上面。"她甚至教导她的女弟子说："要想歌进步，就写恋爱吧"。她本人身体力行，以奔放的声调，从心理、生理等多角度地歌唱恋爱的沸腾的热情和种种情态：相思与相克、爱慕与妒忌，而且常常是与包罗万象的现实生活结合咏唱出来的。比如与人事百态、妇女生育的痛苦、贫困的不安等等联系起来。

就近代日本文学史来说，《乱发》出现以前,不仅限于短歌形式，就是其他文学领域也没有出现过如此深切地反映近代人和近代精神的作品。

晶子的诗歌就是以生命的实感为始端，直率吐露最朴素的真情，所以没有丝毫造作，显得自然、大方。而且，她的诗歌完全摆脱旧和歌的羁绊，由近代的意识构成。但她并没有满足于此，还通过不断的努力，在表现与技巧上传承古典的风

体，与近代诗成为一体而取得了更大的进步。在《乱发》之后发表的歌作，就进一步巩固近代与古典圆熟结合的独自的歌风。她对古典的运用，在情调和用语两个方面都充分表现出来。她很有古典的教养，还曾用现代语翻译了《源氏物语》，所以对日本短歌和以《源氏物语》为代表的平安朝女性文学所含有的“物哀”的浪漫文学理念和恋爱情趣有深刻的理解，从而充分发挥了浪漫诗的古典情调。在语言运用方面，她采用新古今调，活用了切首句、切二句，譬喻、拟人、倒置法、体言等。可以说，晶子的诗歌是“她运用丰富的日本语，既与明治市民社会成熟的文化保持联系，同时又与平安朝的女流文学的传统相结合”的产物，从而不仅为日本近代浪漫主义短歌史，而且作为近代短歌的滥觞，为日本近代短歌全史写下最光荣的一页。她当之无愧地成为“明星派的第一人，占据着明治的浪漫主义短歌女王的位置”①。

之所以这样评价，是因为与谢野晶子的《乱发》从形式到内容对传统的短歌革新开辟了一条新路。在《乱发》问世前十年，即浪漫主义文学开花之前，从事创建近代诗的人主张全面否定作为日本传统诗歌形式的短歌，而创造出全新的近代诗的模式，或者主张只在形式上改革短歌，追求一种新的形式，而对短歌的内容改革问题——无论是观念还是艺术的近代化要求则完全没有涉及。而实现短歌的在形式和内容两者全面改革并取得成功的，首先是从晶子的《乱发》开始，其意义是积极的，价值是重大的。

但从史的发展角度来看，它也存在值得探讨的问题。其

①佐藤春夫《与谢野晶子论》(研究指针),《明治的作家们》(Ⅱ),第 188 页,英宝社 1957 年版。

一是思想视野比较狭窄，表现对人的尊重和肯定聚焦在人的本能主义上，未能与作为近代意识主体的自我全面完成更紧密地联系；其二是未能完全从束缚诗精神的旧歌模式摆脱出来，难以对现代社会复杂的生活作出进一步的反映；其三，尽管在歌语的近代化方面取得了不可磨灭的业绩，但在创造新语，以及某些遣词过于抽象和难解，未能圆满地树立整体的艺术形象。

她的第二歌集《小扇》（1904）收入《乱发》之后创作的 259 首歌，其歌风虽无重大变化，但浪漫的奔放热情已不如前，感情开始内在化。其后发表的《常夏》（1908）、《佐保姬》(1909)、《春泥集》（1911)等短歌集多具唯美的倾向，逐渐地失去了昔日的自由奔放的激情。她殁后才出版的《白樱集》（1942），收人了女歌人从 1935～1942 年所创作的 5000 首短歌中选出 2500 首，除了羁旅咏外，主要咏出丈夫铁干死后以及自身病卧的寂寞和悲愁的心境，流露出淡淡的哀艳的情怀。

在日俄战争年代，晶子创作了一些反对战争的短歌，也在近代歌史上留下了业绩。其中以被人指责为“乱臣贼子”那首《你不要死》（1904）比较有代表性。她在歌中唱道：

> 你不要死，天皇不会亲自去打仗，
> 他的心过于慈悲，他不会让人
> 相互流血，像野兽那样死去，
> 也不会认为，死就是人的荣誉。

晶子的浪漫主义的歌，在艺术上奔放不羁，是作为宣泄现实的苦恼的一种手段。但在实际生活中，她是传统的贤妻良母，而且是优秀的教育家，创办了文化学院，培养了不少弟子。

新诗社和《明星》的浪漫主义诗歌运动，培养了像洼田空穗、高村光太郎、石川啄木、小山内薰、蒲原有明、薄田泣堇、北原白秋、吉井勇，木下杢太郎等一批诗人、歌人，在日本近代文学史留下不可磨灭的一页。由于自然主义文学的勃兴、加上年轻的北原白秋、吉井勇、木下杢太郎等七人退出《明星》，《明星》杂志遂于1908年11月出版到一百期停刊，反映了浪漫主义作为文学运动的历史使命的完成。但这并不意味着浪漫主义文学的完全终结。翌年，石川啄木与北原白秋等退出《明星》的人便创办《昴星》杂志，推举森鸥外任主宰、与谢野铁干、晶子夫妇任顾问，继续为近代诗歌的展开而积极活动。

可以说，这时期成为近代诗歌发展的一个转机。其标志：一是一些明星派的老将的诗歌创作更趋稳健，作为明星派主将的与谢野晶子的浪漫主义精神也逐渐减退。二是一批崭露头角的年轻人，如北原白秋、吉井勇、木下杢太郎等分别倾向象征主义和唯美主义。

第四节 石川啄木的诗歌和评论

石川啄木(1886～1912)，出身于岩手县农村小寺僧人的家庭，自幼聪慧，初级小学结业，成绩名列榜首，被村民称为神童。由于家境贫寒，幸获舅父支持，才能到静冈上高小和中学。在静冈中学，受到高年级同学的影响，开始对文学产生浓厚的兴趣。在金田京助的指导下，参加了新诗社，爱读《明星》杂志，在其浪漫新潮的刺激下，对文学的热情更加高涨，立志创作短歌。其时他与堀合节子初恋。恋爱的觉醒，大大地增加了他的创作激情，作为诗人的素质也提高了。惟专致埋头

文学与恋爱，严重地影响了学业，四、五年级期末数学考试两次作弊被发觉，受到批评处分，在学校的处境十分艰难，只好中途退学。于 1902年秋，他 17 岁上背着中学生活的苦涩和追求文学的志向到了东京，在与谢野铁干的启蒙下，开始在《明星》上发表长诗。1905年出版了处女诗集《憧憬》，收入他于 1904 年晚秋至 1905 年初春所发表的 77 篇诗作，诗中虽然流露了个人生活的伤感情怀，但表现了作为人的自我的觉醒，以及对自由与解放的强烈憧憬和希求。其中一首就吟道：

它是那在斗争、倦怠、痛苦和矜持中，
在光明之源的赤子之心中，
在生命之潮燃烧着的胸火中，
浸染着的娇矜和永不枯竭的精神的源泉。
只要有我存在着，我们这世上的光辉，
就会自然地吟诵出生命的诗篇，生命的声音。
（《杜鹃》）

诗集的诗的表达方法自由活泼，想像力奔放，语汇丰富，词章绚丽，作为有代表性的浪漫主义诗作，引起新诗社同仁的注目，并且得到天才诗人的美名。

但是，由于他没有正规的学历，很难挤进白领阶层，依靠写诗无法维持日常生活，得由父亲和友人接济。上京翌年因生病，其父为凑钱接他回乡，私自将寺院的树木卖掉，被撤去僧侣职务。当时已经与堀合节子结婚的他，为了担负起一家人餬口的责任，病愈后只好为求职到处奔波，曾在家乡小学当过代课教员，又转辗北海道的函馆、札幌、小樽、钏路，漂流谋生，当过村公所临时雇员、小学代课教师、地方小报校对、记者

等。在艰难的求生环境下、他仍未失去对文学的热情，于1908年春又一次上东京，想通过写小说登上文坛，闯出一条人生的新路。

然而,作为他的第一部小说《云是天才》(1906),试图以自然主义的手法，写了他本人回到家乡农村当代课小学教员的生活经历。其后还写了《鸟影》(1908)、《赤痢》(1909)、《足迹》(1909)等多篇小说，尽管企图通过自己独自的视野，努力从生活和社会的压迫和矛盾中捕捉人的生存状况，但作为小说，并不算是成熟之作，始终未被文坛承认。当作家的理想又一次幻灭后，他到东京《朝日新闻》当了校对。虽然承蒙该报社会部长的厚意，让他当选“朝日歌坛”的优胜者，但他仍未能摆脱低下身份带来的悲运，又拒绝与旧势力同流，弄得他不得不从心底里说出：“我终于落到底层了”。在贫穷的生活和闭塞的时代的重压下，他好几次拿起剃刀对着胸脯自杀未遂，唱出：

好几回想要死，
终于没有死，
我过去又可笑又可悲。(《一握砂》第 321 首)。

最后,这位年仅 26 岁、只有 10 年文学生涯的天才诗人，在社会重压和贫病交迫中，于 1912 年 4 月 13 日夭折了。

他生前的最后三年，苦苦地思索着、挣扎着、奋斗着。

在诗论《寄自弓町——可以吃的诗》(1909)中,他谈到自己这段艰苦历程的时候，不无慨叹地说：“从那以后到今天为止我所受的苦痛，是一切空想家——在自己应尽的责任面前表现得极端卑怯的人——所应该受的。特别是像我这样一个除了作诗和与它相关联的可怜的自负之外，所受的痛苦也就

更强烈了”。于是，“对于自己作诗的那个时期的回想，从留恋变成哀伤，从哀伤变成自嘲”。但是，他的‘自嘲’意味着进行积极的自我思考。他在这篇文章，还总结自己的文学实践，以及日本近代文学的发展，提出了许多在日本文学史上急待解决的新文学的重要问题。首先是文学与时代精神的问题，他强调：

明治四十年代以后的诗，必须要用四十年代以后的语言来写，这已不是作为诗的语言合适不合适、表现容易不容易的问题，新诗的精神，也就是时代精神的必然要求。

也就是说，文学既然用语言形象的表现，它与语言与表现又是不可分割的，但他注意到“语言问题并不是诗的革命的全体”，即文学问题不仅是语言和表现问题，重要的是与时代精神合拍的问题。在这里他批评了那些“意志薄弱的空想家”、“从自己生活中回避了严肃的理性的判断的卑怯者”、“以玩弄玩具那样的闲暇心情去写诗的所谓爱诗家”，以及“一切为诗而写诗的诗人”等类型的人使近代文学与时代隔离的倾向，提出了文学的时代精神问题。为此，他还进一步指出：

首先，我们所要求的诗，必须是生活在现在的日本，使用现在的日本语，了解现在日本情况的日本人所作的诗。其次，还要说说我对于近代诗人们的诗是否满足的问题——诸位的认真研究，对于缺乏外国语知识的我来说，是值得羡慕和佩服的。但诸位从研究中得到了益处，是否同时也受害了？（中略）诸位关于诗的知识日益丰富，同时却在这种知识方面造成某种偶像，而对于了解日本的事却忽略了。有没有这种情况

呢？是不是忘了把自己的两只脚站在地面上呢？

为了树立时代的精神，他强调在解决文学的语言和表现的近代化的同时"必须是生活在现在的日本"和"了解现在日本的情况"，要将"自己的两只脚站在(日本的)地面上"，即强调日本近代文学要与现实生活结合，要建立在日本的土壤上。因此他批评那些盲目研究外国的知识而忽略了解日本的事情的人，并且质问道"：德国人喝啤酒来代替喝水，难道我们也来这样做吗"。当然，他批评的是学习外国东西"造成某种偶像"，而不是反对学习外国的东西，而是提醒要注意它的负面作用，即要注意从中"得到了益处"，但"是否同时也受害了"。这是文学家的立足点问题，也是如何处理日本近代文学的根基问题。同时应该说，他已经朦胧地意识到日本文学要真正走向近代，必须解决好传统与近代、日本与西方等诸多的文学关系问题。啄木提出了日本近代文学发展的重大课题，虽然他未能从理论上充分展开，这些问题有待于后来者解决，但他对近代的文学评论，做了许多先驱性的工作。

同时，值得重视的是，啄木在创作实践中回答了其中一些问题。他发表这番评论的时候，已经认识到浪漫的抒情诗"是一切艺术中最纯粹的，有如蒸馏水是水中最纯粹者一样，可以说明性质，但不能作为有没有必要的价值的标准"，"以诗(浪漫抒情诗——引者注）为尊贵的东西，那只是一种偶像的崇拜"。特别是在自我与现实产生对立的紧张关系的情况下，他开始失去浪漫的激情，告别了作为浪漫主义诗人的过去，而把自然主义运动作为"明治的日本人从40年间的生活编织出来的最初的哲学的萌芽"，承认自然主义存在的必然性，并付诸实践，写下某些带自然主义倾向的作品。但作为时代精神的

探求者，他并没有止于此。以 1910 年明治政府制造镇压工农运动的“大逆事件”为契机，他面对时代的新形势，在批判绝对主义国家权力的同时，自觉地认识到在文学上的自然主义“难以独自维持长期积郁的自身的力量”。他在划时代的文章《时代闭塞的现状》（1910 年下半年执笔，1913 年收入《啄木遗稿》）中，就从正面论述了人与时代、与文学的关系，它在深刻地分析了当时在“强权的势力遍及全国”和“其制度所具有的缺陷的日益暴露”之后，强调：

我们青年为了摆脱自灭的状态，终于到了必须意识到“敌人”的存在的时期。那不是由于我们的希望乃至其他的原因，而是实在必要的。首先我们必须一齐起来向这个时代闭塞的现状宣战。必须抛弃自然主义，停止盲目的抗拒和回顾元禄，将全部精神倾注在明日的考察——对我们自身的时代有组织地考察上。

这篇文章的发表，标志着这个时期的石川啄木在思想上有了一个新的飞跃，以及对文学认识进一步深化了。

小田切秀雄认为，在明治时期的文学评论中，“可以与啄木的《时代闭塞的现状》比肩的,只有透谷的《何谓干预人生》、《德川氏时代的平民思想》、《厌世诗人与女性》”,他们“以敏锐的感受性和带根本性的思考能力，实现了作为文学意识的先进性”，“啄木与透谷一起达到最高的文学水准”①。

同年，啄木在《一年的回顾》中进一步阐明：

①小田切秀雄《石川啄木的世界》,第 35、137 页,第三文明社 1980 年版。

包含 40 多年间日本国民的新经验和新反省，时代的精神没有停息，也没有衰退，而是时时刻刻前进又前进。

啄木晚年的文学，正是与时代精神紧密地结合，与日本近代文学的发展紧密地结合,从带上浪漫色彩的诗集《憧憬》,到接近自然主义的《云是天才》，再到充满写实主义精神的歌集《一握砂》(1910)、诗集《哨子和口哨》(1911)和歌集《可悲的玩具》(1910)而有所飞跃，有所发展，进入了一个崭新的艺术境界。

《叫子和口哨》是继处女诗集《彷徨》之后的第二部诗集，收入“大逆事件”以后所写的,包括《无结果的议论之后》、《一勺可可》、《书斋的午后》、《激论》、《墓志铭》、《打开了旧的提包》,以及后补的《家》和《飞机》等。这些诗更具有写实主义的批判力量，诗人宣布：

同志们，请不要责备我不说话。
我虽然不能议论，
但是我时时刻刻准备着去战斗！

啄木的处女歌集《一握砂》,是由《爱自己的歌》、《烟》、《秋风送爽》、《难忘记的人们》、《脱手套的时候》等 5 章 551 首短歌集成,主要歌唱都市生活的悲欢、眷恋故乡、自然感兴、爱惜自己、怀念童年的师友、痛悼亡儿等广泛的生活内容，间中也对社会的不公平进行鞭挞：

无论怎样劳动，
怎样劳动，我的生活还是得不到安乐

我直勾勾地望着自己的手。(《一握砂》第 101 首)

同时也对政治的反动进行抗争，比如他对日本政府制造的所谓“大逆事件”表示了愤激之情，大声地怒吼道：

望着那阴沉沉的
灰暗的天空，
我想要杀人了(《一握砂》第 98 首)。

啄木的第二歌集《可悲的玩具》收入诗人晚年的 194 首短歌，大部分歌记录了自己的紧张生活的感情和病中苦闷和消沉的心境，那时候他无力地呼喊出：“连紧握的力气都没有了的／瘦了我的手／真是可怜啊”(《可悲的玩具》第 139 首)。他还留下了“我的生活依然为现在的家族制度、阶级制度、资本制度、知识买卖制度所牺牲……我转过眼睛，看见了像死人似的被扔在榻榻米上的玩偶。歌是我的悲哀的玩具”(《歌的种种》,1912)的愤慨和遗恨。

啄木这三个诗集歌集，不仅以其锐利的批判精神，开拓了近代诗的新生面，而且对近代短歌做了大胆的改革，一是在内容上，拓展了传统短歌的咏题，与现实生活紧密结合；一是在形式上，打破传统短歌的三十一个音节、五七五七七排列的旧形式，而按内容的内在联系分写成三行，为短歌的改革做出了贡献。

可以说，石川啄木晚年的文学生涯，对二叶亭四迷所开创而又未达到成熟的写实主义，进行积极的探索，最后在文学上创造其辉煌的业绩。

第五节
樋口一叶与泉镜花

浪漫主义文学运动，以诗歌和评论为先导，同时也出现一批浪漫主义的小说家，他们的人生观和艺术观，在一些方面相互接近，在另一些方面又各不尽相同，其后或者转向自然主义文学，或者转向人道的社会主义文学，但他们都曾在作为这个时代的文学思潮的漩涡中存在过。比如在他们中间最早获得名声的泉镜花，他在批判社会和嫌恶资产阶级方面，与木下尚江相通，而将艺术视作至上，又与田山花袋相似。

浪漫主义的小说家有，樋口一叶、泉镜花、德富芦花、田山花袋、国木田独步、木下尚江等，他们分别从砚友社或民友社独立出来，其中樋口一叶和泉镜花是最杰出的浪漫主义小说家，占有特殊的位置。其他人虽然也写过具有浪漫主义倾向的作品，但主要是在自然主义文学和社会小说方面或其他方面开辟了独自的风格，创作了优秀的作品，在近代文学史上留下自己的名字。

樋口一叶(1872～1896)，是近代文坛独放异彩的第一个女作家。原名奈津，生于东京府一个下级官吏家庭，父亲重男轻女，让11岁的一叶结束学校的教育生活。其父虽替她定了亲，但其父和长兄逝去后，家道中落，对方解除了婚约。她与母亲、妹妹相依，成为全家的支柱，以洗衣和针线活来维持家计，更无法继续入学就读，只好接受桂园派的短歌指导和入短歌名家中岛歌子主办的“秋舍”歌塾习作短歌，其后她作为助教，讲授《古今和歌集》、《源氏物语》、《徒然草》等课，从中获得的文学教养，对于她其后走上文坛起着决定性的作用。但一

叶从事创作的直接动因，毋宁说是她的塾友田边花圃（与三宅雪岭结婚后，改姓三宅花圃）成功地发表了小说《丛林中的莺》获得一笔稿费，对于面临经济危机、苦苦地支撑着家计的她来说，毕竟是很大的吸引力。同时，她决心涉足文学之时，得到了她曾经爱慕过的记者兼通俗作家半井桃水的指导，学桃水的戏作手法写了习作《暗樱》（1892），描写一个15岁的少女恋慕一个21岁的男学生，男生却抱着一颗淡泊的心，将她当作妹妹来看待的故事，暗示了自己与桃水的一段关系，流露了自己对桃水的爱慕之情。它作为《武藏野》杂志的第一篇刊登出来。其后还发表若干篇，但均未被文坛所承认。

一叶开始受到重视的作品是描写主人公籁三不顾贫寒，决心刻苦学艺，终于成为职业艺人的《木化石》（1892），它尽管存在结构上还留下江户戏作文学的旧套路，其文体对话部分也过于冗长等缺点，但作为登文坛的第一作，获得田边花圃作序推荐和《文学界》星野天知的好评。此后在与《文学界》同仁的接触和交流中，接受了作为《文学界》的浪漫主义的文学理念，以自己与桃水关系的体验为素材，写了具有自传体小说性质的《雪日》（1893），发表在《文学界》上。

《雪日》描写女主人公阿珠失去双亲，寄居山村的伯母家中，与从东京来的一位教师邂逅，产生了恋情。伯母听闻邻居的风言风语，忠告她勿败坏家誉。但阿珠没有理会，某一雪日，造访了教师家，两人双双出走东京。故事结尾是阿珠虽然获得了解放，但她并不感到喜悦，内心反而后悔自己不知廉耻和自私自利。这不仅反映了一叶在自由恋爱问题上所表现的自主意识，而且也反映了她在对待旧道德的矛盾态度。尽管如此，她的主题宣扬了超越世俗的恋爱才是真正恋爱的中心思想，加上她用了浪漫的语言和技巧来表现，完全体现了近代

浪漫主义的文学精神和恋爱观，从而成为一叶被文坛正式承认的浪漫主义小说第一作。她也从此走上文坛。

1893 年夏，她由于屈服于世俗的压力，与桃水别离，精神上受到巨大的打击，不得不辍笔一年。

一叶深知自己学识浅薄，为了扩大文学的视野，她开始如饥似渴地阅读和汉名著,其中更爱读紫式部的《源氏物语》、井原西鹤的作品和陀思妥耶夫斯基的《罪与罚》等。尤其是她有更多的机会与《文学界》同仁进行更广泛的交流，在进一步接受浪漫主义文学精神和风格的影响下，产生了《大年夜》（1894）、《青梅竹马》（1895)和《十三夜》（1895）等优秀的作品，使她的创作达到一个高峰。其中《大年夜》和《青梅竹马》是代表作，前者写了一个失去双亲的少女阿峰，为给生病的伯父治病，大年夜偷了主家的钱，快将暴露时，恰巧主家的浪荡公子也拿了钱去游乐，于是阿峰的盗窃事被掩盖了。这个故事反映了阿峰一家的贫穷生活的悲惨状况。后者写了花街吉原里龙泉寺町三个少男少女思春期的恋心，以及他们的心理变化和生理变化，形象而生动地反映了生活在那里的人们的爱、忧郁、悲哀，痛苦与怨恨，并以深厚的哀惜感情描绘了贫街陋巷的现实，从而揭示了贫富差别和对立的社会矛盾。全篇充满浓厚的浪漫抒情性和写实性。正因为这样，一叶的作品，超越时空，至今仍保持着它的生命力。不仅限于这两篇作品，一叶的多数作品，都根据自身及周边的下层庶民的贫困生活体验，写了下层社会人物的悲苦，表达了她对下层的人们的同情，以及社会正义感。

此后她另辟天地，运用浪漫主义和写实主义结合的方法创作的《浊流》(1896)，通过描写娼妓的苦恼和绝望的内心世界，来揭示生活在花街及附近下层社会的人们的悲苦。与此

同时，她又欲图超越自己，试作了以离婚或通奸为题材的作品，但未取得预期的成果。

她的日记是她的文学的重要组成部分，详尽地记录了对当时文坛的人物和作品的批评和作家本人的日常生活，是了解近代文学的历史的宝贵资料。

正当她还要不断探索、进一步发挥自己的文学才华的时候，1896 年 11 月 23 日 25 岁的她被生活的压迫和肺病夺去了青春的生命，文坛的一颗新星陨落了。

与一叶同时代的泉镜花（1873～1939），原名镜太郎，出身于石川县石川郡金泽町一个雕金工的家庭，对神佛和工艺十分信仰。他从小受到美的传统的熏陶。9 岁丧母后，失去母亲的保护，产生了一种以从女性得到纯粹爱为满足的、非官能性的思慕女性的感情。一度与艺妓桃太郎相恋。再加上受到江户末期的草双纸、口碑传说的影响，培育了受虐的美的感情。后来这些成为他的小说艺术的基调。他投考专科学校未被录取，在准备再应试期间，开始阅读坪内逍遥等的近代作品，对砚友社主将尾崎红叶的《两个比丘尼的色情忏悔》的绚丽文体尤为倾倒，开始立志当小说家，终于 1890 年上京投靠尾崎红叶门下，从属砚友社，过着艰辛的食客生活。这段家贫、没有学历的生活，使他亲眼目睹下层阶级的温暖人情，以及上层阶级的虚荣与伪善，培植起一种反抗的意念。后来他在其师红叶的助力下，曾以此为生活体验，写了处女作《冠弥左卫门》（1893）、《义血侠血》（1894）、《贫民俱乐部》（1895）等小说。

他在写了《夜间巡警》（1895）、《外科手术室》（1895）两篇观念小说之后创作的《一之卷》（1896）、《六之卷》（1896）、《誓之卷》（1897），以及中篇小说《照叶狂言》（1896）是本人少年的

回忆，描写失去年轻美貌的母亲而产生的特有恋母情结，或异母的姐弟之间的不能恋爱而产生清纯的爱慕之情的故事，全篇充满了浪漫的情绪和浓厚的悲剧色彩，其抒情性与樋口一叶的《青梅竹马》的浪漫抒情精神是相通的。接着写了《僧袍草子》（1898）、《守灵物语》（1899）、《参拜汤岛》（1899）等，表现了对浪漫恋爱的纯粹美的憧憬、对女性的精神和肉体的渴望，以及不风雅的庸俗现实的反抗。以此作为契机，镜花脱离观念小说，开始转向浪漫主义，进一步发挥独自的个性，以继续追求其个性自由的实现。

《高野圣僧》是泉镜花的浪漫主义小说的最高杰作。小说突破现实的框架，以超现实的表现技法，通过高野的圣僧讲述怪异谈的形式，描写高野僧像个俗世的师家，经由蛇路和山蛭的森林，进入一个幻想的世界。那里有个妖艳的美女，与一白痴少年相伴，魅惑了年轻的僧人，她并有一种魔力将卖药的也变为马。作者将蛇、山蛭、马等拟人化，对它们代表的美与丑或赞美，或嘲骂，展现了一个古典的象征和幽玄的神秘世界，并在其中穿插了母亲和姐姐的存在，加 上一些倒错的恋爱和官能性的描写。在对幽灵、神佛存在的神秘描写中，包含着某些非近代性的因素。全篇是以对超自然力的感应和对自然和女性憧憬作为基调，脱离现实，展现一种空想的美，从而创造出一个空幻的世界。镜花以为以空想的舞台作为背景，可以将艺术进一步醇美化。然而他这种艺术理想在现实面前是变得虚弱无力的。类似这类怪异谈的神秘的传奇性的作品，还有《定货账》（1901）、《风流线》（1903）、《草迷宫》（1908）等

泉镜花倾倒浪漫主义，与他的自由主义精神是一脉相承的。这是主张个性自由第一的他，以自己的真实感情和尊崇的艺术，来对社会崇拜金权和虚伪道德的否定和挑战。但是，

他的软弱态度和残留的封建意识，又决定他走向失败的必然命运。所以他笔下的主人公，特别是女主人公都摆脱不了悲剧的命运，往往是以死或变成疯人而告终。可以说，其浪漫的文学性格是颇具悲剧色彩的。同时，在文体方面，他摄取其师红叶文体的要素，最大限度地发挥日本语言的表现能力，自由运用丰富的语汇，以独特的旋律，纤细的文笔，表现艺术上的冲动的感情和行动，从而形成自己的艺术个性。他在这方面取得了足以与森鸥外媲美的成就。

因此，总括地说，“泉镜花的艺术，是憧憬与反抗的艺术。这种憧憬之念，不止于追求一切的美与真，而且及于遥远的神秘之境。其反抗的精神，不断嘲骂所有社会人心的丑恶的一面。回忆幼时与赞美江户、崇拜女人与娇情、侠义，都无不成为如燃烧似的憧憬的对象。权势、迂腐、不风趣、贪婪、胡子脸都被置在浴沐冷嘲热讽的命运之下……”①

20世纪初期，日本文坛兴起自然主义文学思潮，给裂变中的浪漫主义以极大的冲击。镜花采取反自然主义的态度，发表了《浪漫蒂克与自然主义》(1908)、《我的态度》(1908)、《文艺乃感情之产物也》(1909)、《关于平面描写》(1910)等，重点放在批判自然主义排除技巧这点上。之后他的小说，从明治时代所写的《妇系图》(1907)、《歌方灯》(1910)到大正时代所写的《鸳鸯帐》(1918)、《彩色人情本》(1921)等，主要描写艺妓的悲恋和薄幸的命运，或鼓吹恋爱至上，或反抗政略婚姻和封建的非人性的倾向。他逝世当年的最后一部作品《缕红新草》(1939)写一个武家出身的少女，维新后当了刺绣工，用自

①引自久松潜一编《增补新版日本文学史》(近代1)，第151页，至文堂1979年版。

己劳动的双手绣了一只红蜻蜓，却受到工友的起哄，吓得投河自尽的故事。

泉镜花后期的创作，也渐离原来的浪漫的艺术轨迹，其强烈个性的艺术风格也日渐退色，而又坚持运用其一贯的独特文体——即兼用口语体和七五调的文语体，以及古旧的语汇，更多地具有江户双草纸的情趣。

第六节
高山樗牛与浪漫主义的裂变

中日甲午战争和日俄战争，日本的胜利以及资本主义的工业的发展，提高了国民的所谓‘国家意识’和‘民族自信”，国家主义迅速滋生。另一方面，工人阶级不断壮大，社会主义运动不断兴起，日本浪漫主义面临国家主义思潮以及新兴的社会主义思潮和自然主义思潮的双重冲击，在没有充分发展的情况下受挫而于 1902 年开始退潮。曾经麇集在浪漫主义旗帜下的作家，一部分人，如木下尚江、田冈岭云等转向基督教的人道的社会主义，创作了一批反战的作品，被认为是人民的浪漫主义；一部分人，如北原白秋、木下杢太郎等转向唯美主义；以高山樗牛为首的一部分人则以《太阳》（1895）杂志为阵地，鼓吹日本主义，主张艺术应为所谓国家的发展服务，要表现所谓国民的理想与美德，结果使后期浪漫主义呈现出更为复杂的性格。明治 30 年代，即 19 世纪末 20 世纪初，日本浪漫主义发生了历史性的根本裂变，完全失去了初期浪漫主义的进步理想和积极追求，从自我的扩充陷入自我的彷徨，从疏离现实到屈从现实，走向日本主义。高山樗牛的转变，具有一定的典型性和代表性。这是浪漫主义思潮发展的重要转折。

高山樗牛（1871～1902），评论家，也是日本最早的美学家之一。原名林次郎，生于羽前田川郡鹤冈的藩士家庭，生父将他过继给自己的兄长高山久平。1886年随转任警视厅职务的养父迁居东京，入东京英学校。中学时代开始用汉文调写了小说《春日芳草之梦》（未完稿，1886），已经显出其文才。但因数学成绩不佳，于1888年转入仙台第二高等学校。在校期间，参与创刊《文学会杂志》（1891年6月），并发表了《人生与文学》（1891）、《厌世论》（1892）、《论戏剧的悲哀之快感》（1892），以及翻译《少年维特的烦恼》（1891）等。

1893年9月考入东京帝国大学哲学系，积极参加东大帝国文学会的活动，并担任《帝国文学》杂志的编委，发表了近松门左卫门研究论文《巢林子的人生观》（1895）同时在《哲学杂志》上发表了《论道德的理想》（1895），并为《太阳》杂志文学栏执笔。1896年7月东大毕业后主要从事评论工作，在哲学上反对木村鹰太郎的经验主义而提倡纯正哲学的价值；在美学上反对森鸥外的艺术至上而主张道德主义。他以此为理论基础建立后期浪漫主义的所谓“乐观主义论”。

一位日本文学史家说，以北村透谷为代表的前期浪漫主义具有悲观主义的倾向，而以高山樗牛为代表的后期浪漫主义则带有“乐观主义”的倾向。这里所说的悲观主义，无疑是指前期浪漫主义反映了“近代的悲哀与苦闷”的现实，而所说的“乐观主义”又是什么含义呢？这不能不联系到高山樗牛转变所处的时代。当时，日本经过中日甲午战争，取得了胜利，随之俄、德、法三国干涉还辽，割让了日本既得的利益，在瓜分中国的问题上，它与世界其他帝国主义发生了尖锐的对立。面对胜利后的这种复杂的形势，国民“卧薪尝胆”、“奋发图强”，强化排斥欧化主义，昂扬了国家主义意识，在精神文化上

表现出一种民族的骄矜和独尊，在政治上大大地向日本主义——具体来说是国家主义倾斜，巩固了绝对主义的国家权力。这种变化，自然影响到日本的思想文化深层，流露出自负和乐观的情绪。这时，他在《太阳》杂志上发表了《赞日本主义》(1897)，认为国家是人类发展的必然形式，因而他反对引进所谓有违国民性的佛教和基督教，而提倡应该发挥所谓“君民一家”的建国精神。高山樗牛的所谓“乐观主义”的倾向，正是从这种情绪出发的。也正是从这点出发，他高度评价他的同学土井晚翠的雄健的歌风，以及与晚翠的“诗是国民的精髓，要有大诗篇才能成为大国民。要本国前途有希望，就必须本国诗界的前途亦有希望”的论点相契合。

如果说，北村透谷、与谢野晶子等强调的自我扩充是倾向内部生命，超越物质，那么高山樗牛却非常敏感地把握日本国情的变化，创造出自我与外部生活、自我与物质、现实、理性的新关系，即企图通过国家的发展来实现自我的扩充，将自我扩充融合在昂扬的国家主义之中。

首先，他提倡人本主义，将自我屈从于国家权力，将自我闭锁在当时的政治体制的框架之中。他提出“现今的社会，人类的集体社会是以国家为单位，个人的幸福是通过国家的繁荣富强来实现的”(《过去一年的国民思想》,1899),以及“在社会之上，要决定统治的权力”，“要建立最适合国民道的实行主义。通过它来统一全国的人心”(《国粹保存主义与人本主义》,1898)。所以他强调的国家的最高价值虽与自由民权中的国权论有些相似之处，但实质上他是要以国家权力来制约自我和近代社会，宣扬军民一体和忠君爱国，以此实现国内的思想统一，适应绝对主义的国家权力需要。高山樗牛的文学论正是从这一观点出发，主张艺术应受国家、社会的制约，他

既否定《小说神髓》、《浮云》所开辟的现实主义的方向和批判的精神，同时又批评《文学界》的“远离时代的精神”，他主张“对今天的作家来说，就是要有解释时代、接触时代的精神”(《时代精神论》,1899)。他主张的所谓贴近时代，就是依附于绝对主义的国家权力的支配，将自我与国家、社会、时代统一起来，完全丧失自我的主体。

高山樗牛企图在当时的国家体制内寻求强烈的自我实现，这种幻想破灭之后，便倾倒尼采的极端个人主义和本能主义，倾斜于贵族式的自我满足，这是他在思想上的一次大转变。

这时候，他强调回归人的自然，不同于前期浪漫主义的感情解放所强调的观念上、精神上的自然，即人的情绪的真实和爱恋的自然，而是强调生物学上、生理学上的本能的自然，是将恋爱延伸成肉欲的自然。他在《自然儿》、《性欲的发动》等一系列文章中反复地说：“夫性欲发动之甘醇，乃天下之至美，人生之至乐也。没有性欲，人生又有几多价值耶”。他的本能满足论在《论美的生活》(1901)表达得更加充分，他从道德判断的价值、人生的至乐、道德和知识的相对价值、美的生活的绝对价值几个方面来论述，并举了几个美的生活的事例，来说明给予人带来最大幸福的，不是道德和理性，而是本能，充实人的本能要求，就是美的生活。所以文章的中心思想是强调：

人生的目的，在于追求幸福，而所谓幸福，就是本能的满足。所谓本能，就是人性的自然要求。满足这种要求，就是美的生活。道德、理性都不及作为人生至乐的性欲的满足。前者好歹只不过是本能的指导者。本能是目的，知识、道德是手段。道德的极度也就无道德，美的生活即满足人性的本能要

求，就会发现极至。道德、知识是相对的、外在的，很难安稳的，而美的生活是绝对的、内在的，超越于义理之境。

将绝对的价值作为美的，将美的价值的纯粹作为本能的满足。但本能以外的事物，也有绝对价值，它也是美的，可以扩大美的生活的范围。将真理、艺术、恋爱、守财等作为人生至乐来追求，乃皆是此例也。

他的文章结论是："在今世上，吾人的道德和知识对于寻求人生本来的幸福来说，是过于烦杂，也过于不切实际了"。

换句话说，樗牛将性欲的满足，看作是人性自然要求的满足，作为人生之至乐，置于道德与理性之上，认为美的生活就是道德的极致，即无道德，即本能的满足是绝对的、超越理性的，并视作是生命的最高价值。这似乎扩充自我的自然力，只是满足自然的欲求，只是本能快乐的持续与完成。这种论点，也为日本自然主义的生成作了理论上的准备。

实际上，樗牛是将尼采的主观主义、个人主义加以发挥，而形成自己的"本能生活绝对论"的。即他着力强调主观的满足和自我本位的绝对价值。他本人也表白自己是"我执之人也，主观之人也"，是"一种带浪漫主义臭味的个人主义"。他的这种思想不仅暧昧了美的概念，而且在精神上具有较大的破坏性。因此这种论点受到了文坛的广泛批驳，长谷川天溪首先发表以《何谓美的生活》(1901)为题的文章，严厉批判其将本能生活作为美，指出这不等于说"色情的奴隶到处追逐异性行为也是美的吗"，"如果按樗牛的这种说法，社会就将归于没有精神的秽土"。作为近代文学的先驱者的坪内逍遥和森鸥外的批评则带辛辣的讽刺，逍遥说他把尼采主义当做满身伤痕的天才，来玩弄轻妙的讽刺的笔都是从同样的立足点出

发的(《马骨人言》)鸥外甚至挖苦他是‘没有爪,也没有牙的尼采’(《续心头语》)

在文坛的批判声中，他“心乱如麻”（1902 年 7 月 3 日致姐崎嘲风书简），彷徨于对浪漫气质的最后探索，作了“吾人须知，必须超越现代。……以初生的小儿的心来触察一切”的自白后，归皈神秘主义的宗教，信奉日莲主义，企图从这里寻找自己的寄托和归宿。这一年的 12 月 24 日,他终于抱着‘自我彷徨’的遗憾,因肺病无治,走完了 29 年的人生路程。

第七节 浪漫主义的基本特征与历史意义

日本浪漫主义起于近代日本史的特定时期，即日本资本主义上升时期，是继启蒙思潮、确立现实主义理论之后开始形成的一种时代思潮和文艺思潮。它的展开，是以自由主义和个人主义作为其哲学思想基础，以对青春的热情和对艺术的憧憬来支撑的，具有反封建的共同性格。但是，在不同发展阶段，又有其不同的特征。

日本浪漫主义思潮也是文学上的自由主义，其基本特征是，追求自我的完全解放，追求个性和个人情绪的完全解放。近代社会与封建社会本质的不同，就是确立人的主体性，将人置于文化的中心地位。作为近代思想的日本浪漫主义思潮，首先是以人的尊严为基础，主张彻底尊重人性、个人的感情，以发挥人和人的力量取代借助神和神的力量，来寻找自身的创造力。同时扩充自我，争取思想感情上的自由。这是尊重人和个性的必然归宿。可以说，日本浪漫主义含有从封建遗

制和封建道德的羁绊中解放出来的欲求，在冲破束缚人的精神的封建樊篱中表现出一种勃发的活力。也就是将反封建作为自我解放的实现，并以自我对抗非我，以精神对抗物质，以理想对抗现实，用美好的理想来代替自我面临的不满的现实，创造理想中的人生。

浪漫主义在树立人这个新权威时，必然向旧权威挑战并与之斗争，而推进斗争的主体就是人的个性和自我，就是全面肯定现代人的存在的最基本的东西——自我的主体。所以它非常重视自我主体的真实，重视内部自我的觉醒。北村透谷的《内部生命论》就充分反映日本浪漫主义的文学理念是将自我的真实、自我的内部生命作为绝对的真实，而所谓真实的基础是人在本质上的自我满足，是爱欲。所以，日本浪漫主义的特点之一就是脱离外部生活，超越物质、现实和理性的境界，依靠内部生命即精神生活来理解人的本质，这就奠定了日本浪漫主义的自我主体形成的基础。

日本浪漫主义的自我扩充，表现在艺术上就是对艺术自由的追求。所谓艺术自由，是自由而直接表现观念上完全解放被时代和现实压抑的自我，自由而直接表现生活感情和表白个性实感。所以，日本浪漫主义文学多从主情性出发，尊重感情的因素和感情的开放，始终尊重人的感情的真实，并通过艺术纯化人的内部生命。

总的来说，日本浪漫主义在哲学思想上实现彻底的自由主义，在精神上追求自我的完全解放，而在艺术上则强调人道主义及其本身的价值，企图通过内部生命的发展深层之发现，来导致对人的肯定，同时在主观和空想中着力美化现实，在自我内心世界中创造一个虚构的现实世界，一个超越现实的、比现实更高的、理想的艺术世界。

日本浪漫主义的另一特征，是赞美纯真的爱恋，歌颂恋爱的自由。在日本浪漫主义作家看来，恋爱不仅是作为恋爱本身而受到关注，而且作为“内部生命”的解放而受到尊重。恋爱与感情解放是联系在一起的，是一种追求自我解放的热情的宣泄。北村透谷在主张艺术上的彻底自由主义、扩充自我、解放个性的同时，以恋爱作为普遍的主题。

日本浪漫主义将恋爱作为人生的第一义，这是在明治半封建社会压制爱情自由的现实环境下出现的。赞美恋爱自由，实际上是对形式的伦理和伪善的道德的反叛，是一种准确地把握近代的新的人生观和恋爱观。所以，日本浪漫主义的文学作品写恋爱，是写恋爱的神圣理想与冷酷的现实之间的矛盾和冲突，由此而超越人生，依靠信仰“内部生命”来求得精神上的解脱，含有几许作为时代精神的“近代的悲哀与苦闷”。他们歌颂的爱情是悲剧的爱情，不是失意生离，就是死别，很少有喜剧的结局，随后伴之以对未来的奔放空想。对日本浪漫主义来说，恋爱是作为一种精神的憧憬，是从理想这个侧面加以捕捉的。

日本浪漫主义的恋爱观，首先是肯定人性、自我感情的开放，认为恋爱是人的感情的自然流露，归于自然才显得真挚和热诚。也就是说，始终尊重人的情绪的真实性和自然的真正的爱恋，并赞美处女的纯洁。这一点，在岛崎藤村、与谢野晶子等的浪漫诗作中表现尤为突出。

另一个不能忽视的基本特征是，日本浪漫派虽然是排斥日本元禄时代的旧文学，接受西方的近代精神，特别是基督教文明精神而生成，但并没有完全切断与古典传统的血脉联系。以《文学界》为中心的浪漫派的人们就非常爱好平安时代以《源氏物语》、《枕草子》为代表的女流文学，以及中世以西行、

芭蕉为代表禅文学。他们将古代文学的物哀精神与中世的隐遁思想，同奔放自由的现代浪漫精神相融合，其继承古典的浪漫性格，从其厌世的悲歌带上几分佛性这一点上就充分显现出来。

浪漫派的作家与平安时代和中世的古典传统的联系，在文体上也是很明显的。他们从西方浪漫诗没有余韵的语汇，很难找到东方的表现含蓄性的语言，便从最合适表达人生哀感和余韵的和文，寻找寄托他们的浪漫的抒情的文体。比如，与谢野晶子的处女歌集《乱发》短歌的文体就是典型的例子。又比如，给予晶子的《乱发》很大影响的薄田泣堇就多采雅文调，正如从《文学界》时代起介绍西方浪漫诗出了名的上田敏所评价的，泣堇的诗“语汇丰富，特别是运用散见于中古军记类物语的语汇之精巧，是诗坛第一的”[①]。就上田敏本人的译诗集《海潮音》来说,采用了不少《万叶集》和《源氏物语》中的语汇，给译诗的语感带来新鲜感和含蓄性。在文体上的继承古典，保证了日本浪漫主义文学所具的日本性格。

总的来说，日本浪漫主义是伴随着不成熟的自由主义而跛行发展的，不可避免地育成其软弱和妥协的性格。它们追求扩充自我和个性自由，而扩充自我主要是尊重主观的感受，却缺乏理性的分析；尊重个性自由，却对个性中残存的封建意识思慕和执著；提高人的尊严，却又过分强调人的绝对价值，把自我提高到高于一切的不适当的位置，且将自由与解放的要求停留在观念世界、精神世界上，即没有完成真正意义的自我确立和自我解放。这样，它们面对社会和人生，虽然保持着一定的爆发性的冲动，但却又耽于虚幻的理想，寻找灵性的依

① 转引自盐田良平《古典与明治以后的文学》,第 15 页,岩波书店 1979 年版。

托，只能在幻梦的世界探索自我与个性的解放途径，最后脱离现实，在内心创造一种虚幻的理想世界，且将现实生活与艺术分离，以艺术作为享乐，难免走向唯美主义、颓废主义。高山樗牛从浪漫的理想主义走向日本主义，又从日本主义走向个人主义，就具有其一定的必然性。

日本浪漫主义在近代文学史上具有过渡的性格，在其形成期，日本社会仍然残存封建体制，封建意识渗透在日本文化的深层，以盲从为美德，缺乏独立人格和独立思想，这严重地阻碍资产阶级个人主义思想的发展，自我是闭锁在封建的框架内。再加上文坛同时存在着拟古典主义思潮，且接受西方浪漫主义思潮较晚，是时西方自然主义鼎盛，日本引进浪漫主义是与自然主义同步的。这样，日本浪漫主义形成和发展的过程，先与拟古典主义对立，后与自然主义抗争，没有一个相对独立的发展时期。形象一点说，它是在夹缝里生长的，未能像西欧后期浪漫主义那样与现实主义结合。因此，日本浪漫主义的积极性格没有得到充分的伸展。更重要的原因不能不联系到日本社会发展的条件：明治维新后，在经济上，资本主义赖以维持的构成基础是封建性的生产关系；在政治上，是绝对主义天皇制和封建家长制；在思想上，自由主义发展时间较短，不够充分，软弱无力。上述多种的因素不仅造成日本浪漫主义的软弱和妥协的性格，而且由于历史的原因，导致最后的扭曲，分裂与异变。

从一种思潮的发展全过程来看，日本浪漫主义的兴起，是人们对当时的社会普遍感到失望的一种反映，这一思潮冲破了近世的封建枷锁，进一步扩大通过启蒙运动而建立起来的自我与个人主义意识，表现了资产阶级的革命精神，奠定了近代日本的思想基础，与政治上、经济上的自由主义互相呼应，

发展了文艺上的自由主义思想，同时在文学上抗拒拟古典主义，摄取近代的西方文化精神，重新构筑近代日本文学，对近代日本文学史的发展起到了推动的作用。应该说，日本浪漫主义的反封建的理想和要求，是符合社会和文学发展的趋势的，是积极的。但是，最后的走向，则适应了国家主义的发展需要，其理想和要求则是消极的。

可以说，日本浪漫主义的发展，反映了在日本近代自我的觉醒、悲哀、苦闷与迷惑，反映了明治二三十年代历史的进程。

第七章　近代文学的转折与自然主义

自然主义的发展及其历史必然——日本式理论体系的建立——文学的思想特征和功过——自然主义日本化与私小说

第一节
自然主义的发展及其历史必然

19世纪后期，西欧自然主义文学的名字已传日本，但尚未对它有真正的理解。至20世纪以后，西欧自然主义文学思潮已盛极而衰，它的影响才波及日本，形成日本的自然主义文学思潮，迎来了近代日本文学的历史转折时期。

1868年日本明治维新后，进行了政治的改革，以近代化为目标，大量传播以科学、文化为中心的西方文明，带来了科学的进步。1883年，属于自然写实的哲学基础实证主义理论体系的《维氏美学》，由中江兆民第一次翻译介绍到日本。1885年，坪内逍遥接受西方近代文学的影响，发表了文论《小说神髓》，提出了掌握艺术就是形象地认识现实的观点，倡导朴素的写实主义的创作方法；同时又主张文学如同自然，不包括理想而应排除道德观念和功利主义，强调描写"逼真"，把一

切善恶正邪者心中的内幕一无遗漏地暴露出来，而不要搀杂主观的因素，不要评价其中的是非优劣。这种论点的出现，为其后日本文学接受自然主义理论提供了可能性。

1888年，尾崎萼堂在以《法国的小说》为题的评论中，对自然主义文学鼻祖左拉其人作了一般性的介绍，左拉的名字第一次传到了日本。接着内田鲁庵、长谷川天溪著文推崇左拉，宣扬左拉屏弃道德和宗教的偏见，科学地研究人生的意义。后来医学家出身的作家森鸥外翻译介绍了德国学者有关自然主义的理论文章，并撰写了《出自医学学说的小说论》，客观地介绍了左拉的“实验小说论”即“内部的观察”方法。20世纪初,小杉天外发表了《〈初姿〉序》、《〈流行歌〉序》,强调：

自然就是自然，既不是善，也不是恶；既不是美，也不是丑。这些不过是某一时代、某一国家或某一个人强将自然加上善恶美丑罢了。小说也是思想领域中的自然，对善恶美丑都可以描写，不应设下不可描写的戒律。小说主要能让读者的感官清晰地想像出作品中的现象和读者感官所接受的自然界现象一模一样就足矣。至于读者是否感动，那不是诗人应考虑的事。

天外虽没有正面主张采取科学实验的自然主义方法，却强调了彻底地贯彻客观的写实的态度，表明了在创作态度上原原本本移植左拉式的自然主义手法。田山花袋的《〈野花〉序》在采取描写上的客观的态度的同时，主张舍弃“小主观”。这个时期，完全按照左拉的“实验小说论”和“遗传与环境论”行事的,是永井荷风。他在《〈地狱之花〉跋》明确地提出：

人类的确难免有动物性的一面。此乃是因为构成其组织的肉体上、生理上的诱发所致，是由动物进化而来的祖先的遗传。不管怎么说，人类根据其自身的习惯和实情，来营造宗教和道德，在久经修养的现在的生活上，将阴暗面全部加上罪恶之名。就这样在被规定了的事情之上，这种阴暗面的动物性究竟还能持续到什么程度呢。如果想要营造完全理想的人生，余相信首先要面对此阴暗面（指动物性的一面）进行特别的研究。实际上，这等于在企图获得正义之光的法庭上，必须要精密调查犯罪的证据及其来龙去脉一样。因此，余欲专门而肆无忌惮地描写伴随祖先的遗传和环境而带来的种种黑暗的情欲、殴斗和暴行的事实。

可以说，荷风强调的是人的生物本能支配其社会行为，要建立理想的人生，自然科学就成为对旧道德的斗争武器，成为作家主张独立性的向导。所有这些，为日本自然主义文学的产生和发展作了理论上的准备。

在翻译创作上，山田美妙、尾崎红叶等作家通过英译本开始接触到左拉、莫泊桑、福楼拜等法国作家的作品，其后左拉的《娜娜》以及莫泊桑的大量短篇小说直接由法文译成日文，在日本广为传播。他们以深沉而冷静的目光，观察日常生活中发生的悲剧，这种作风给日本作家以很大的影响，后来成为日本自然主义文学的基调。小杉天外首先模仿左拉的《娜娜》,写成了前期日本自然主义小说第一作《初姿》(1901)以及《流行歌》(1902)，尤其是后者接受左拉的自然主义理论的影响，引进了生物学的方法，将女主人公雪江的异常奔放的行为描绘成遗传和环境这两个要素造成的结果。这一阶段，无论在理论上或创作上，都是对西方自然主义的肤浅解释和表面

模仿，是日本自然主义的孕育阶段。

日本自然主义作为自我的文学活动，创始于1904年至1906年之间，田山花袋首先写了《露骨的描写》（1904）,这是一篇具体而直接地提倡自然主义的文论，成为鼓吹露骨、真实、自然的描写的第一声,并且打出‘新自然主义’作为文学理想的旗帜。以岛村抱月的文论《被囚禁的文艺》（1906)和岛崎藤村的小说《破戒》（1906）为导火线，引发日本自然主义文学活动的开展。岛村抱月在《被囚禁的文艺》中系统地介绍了西欧文艺思潮的变迁和趋向，却又用日本人自己的思考方法来阐述了自然主义的论点，在社会上和文坛上引起很大的反响。一批自然主义文学理论家如片上天弦、长谷川天溪等，便在他的周围进行活动，促进了文坛的自然主义理论活动发生急剧的变化和发展。岛崎藤村的《破戒》被一些日本文学史家视为自然主义的代表作品，岛崎虽是日本自然主义文学运动的倡导者之一,《破戒》确也留下一些自然主义影响的痕迹,但就其创作方法来说，主导方面是现实主义的，这将在另章详述。

严格地说，日本的自然主义之声虽然开始高涨，但至此日本的自然主义文学运动尚未作为集团性的自觉文学运动而存在。他们组织的龙土会也只不过是联谊的性质，他们创于1906年的主要刊物《早稻田文学》、《文章世界》等刊物在初时也不是以倡导自然主义为目的，而是采取比较包容的态度，接纳写实派和俳谐派，承认其与他们三派鼎立的局面。

日本自然主义的第一作，似应是田山花袋的《棉被》（1907)。花袋在这部作品里并未完全按照左拉的自然科学实证理论进行创作，只停留在彻底的客观写实上。这是一部日本式的自然主义文学的典范作品，同时也成为由自然主义演绎而成的日本特有的小说模式‘私小说’(即自我小说,心境小

说）的开端。这时期，以岛崎藤村、田山花袋、岛村抱月为中心，包括小杉天外、国木田独步、长谷川天溪、德田秋声、正宗白鸟、片山天弦、岩野泡鸣、相马御风、近松秋江、真山青果、上司小剑等一大批作家、评论家结集在自然主义旗帜之下，才有意识大力地从理论和创作两方面推进日本自然主义文学运动的发展。

这批日本自然主义作家、评论家创办或主持了当时的重要文艺刊物《早稻田文学》、《文章世界》、《太阳》、《趣味》、《新潮》等，同时日本四大报纸之一《读卖新闻》也成了他们的舆论阵地。日本自然主义文学有了这些重要物质基础，其理论和创作获得了双丰收。理论方面有：长谷川天溪的《幻灭时代的艺术》（1906）、《排除理论的游戏》（1907）、《暴露现实的悲哀》（1908），岛村抱月的《文艺上的自然主义》（1907）、《艺术和现实生活之间划一线》（1908）、《论人生观上的自然主义》代序（1909），片上天弦的《平凡丑恶事实的价值》（1907）、《无解决的文学》（1907）、《人生观上的自然主义》（1907），岩野泡鸣的《新自然主义》（1908）等，他们主张"无理想"、"无解决"、"破理显实"、"平面描写"、"一线论"等等，从哲学上、美学上和文学上比较有系统地建立起日本自然主义的理论体系，并同创作实践相结合，相辅相成地展开，产生了一批颇有影响的自然主义作品。日本自然主义代表作品除田山花袋的《棉被》外，主要有 国木田独步的《命运》（1906）、岛崎藤村的《春》（1908）、正宗白鸟的《向何处去》（1908）、岩野泡鸣的《耽溺》（1909）、德田秋声的《足迹》等。自然主义创作给日本文坛以很大的冲击，连以写生文见长的长冢节、伊藤左千夫、高滨虚子等也写了一些自然主义的作品。

日本的自然主义发展前后 5 年，可以说，创作活动和理论

活动是并行不悖的，创作的上升期，同时也是理论的成熟期。

从 1907 年《棉被》的诞生起到 1910 年期间，是日本自然主义文学的最盛时期。这时期自然主义文学的特点是：摆脱初期盲目模仿西欧自然主义文学的倾向，从消化到成熟，变成了日本式的自然主义。从此自然主义文学占领着明治末期的日本文坛，确立了日本近代文学的独自个性，成为近代日本文学的主流。

进入 1910 年以后，虽然在日本文坛上也出现过一些自然主义作品，但许多自然主义作家的自然主义色彩渐趋淡薄，或者对自然主义产生了疑惑或动摇，特别是完全失去暴露社会的积极态度，转向更多地暴露自我、自我分裂、自我崩溃和散布虚无的意识，自然主义文学的弱点更加显露出来。自然主义作家更多地进行反思和自我批评，同时受到外部更加严厉的批判。队伍开始分化，不少人转向唯美主义、享乐主义，也有走向现实主义的道路。自然主义作为一个集团的文学运动已失去一时的光彩。尽管如此，自然主义的创作方法影响是深远的，乃至延续至今。

日本自然主义文艺思潮和文艺运动的产生和发展不是偶然的，是有其历史、社会和文学上的原因的。

1868 年的日本明治维新，同法国资产阶级革命不同，它是一次不彻底的资产阶级革命，新兴资产阶级并没有因为维新而从王统国家制度和家族制度的羁绊中完全解放出来，获得真正意义的资产阶级民主主义。相反，在政治上逐步建立和维持天皇制绝对主义，在思想上极权主义思想限制个人主义精神的发扬，家族主义束缚自我意识的发展。总之，无论从政治制度上还是从理念、思想、感情上，都保留着浓厚的封建性。也就是说，日本资产阶级上升时期，就具有半封建的性

格。另一方面，明治维新毕竟带来政治上的某些改革，带来自然科学的异常进步，从而动摇了旧的信仰和理想、旧的道德观念，同时冲击着旧的传统文化，人生观、价值观都开始发生变化。再加上日本通过 1894 年的日俄战争，取得了大量殖民地，并借助战时经济的膨胀余势，保持了短暂的好景，但又由于连年穷兵黩武，弄得民不聊生，日俄战争后很快面临萧条，各种矛盾加深，特别是 1905年的大歉收、大饥饿，爆发了城市平民暴动，促进了工农斗争的高涨，导致早期社会主义思想的传播，以及 1906年日本社会党的诞生。当政者为了摆脱危机，加强对内镇压和对外侵略，垄断资本和封建地主联合专政迅速形成，使日本走上帝国主义、封建军国主义的道路，资本主义的自由发展受到阻碍，自由民权运动遭受失败。早期社会主义思想没有同工人运动直接结合，反而走向无政府主义。

在这种政治社会情势下，新兴资产阶级知识分子所追求的民主、自由、美好、崇高等一切理想都幻灭了。他们屏弃了旧的理想、旧的信仰，又未能建立新的理想、新的信仰，丧失善恶美丑的标准，于是无所适从，怀疑一切。他们对现实不满，感到幻灭，可又无力冲破，便彷徨在虚无和绝望之中，企图寻求一种方式来暴露他们这种“幻灭的悲哀”和现实的痛苦。正如作家、诗人石川啄木分析自然主义的情势时所指出的：当时日本知识分子“处在丧失理想、失掉方向、失去出路的状态下，他们长期郁积下来的其自身的力量，是英雄无用武之地——今天我们所有青年都具有内讧、自毁的倾向，极其明确地说明了这个丧失理想的可悲状态——这确实是时代窒息的结果”①。这种“时代窒息的现状”，正是使日本自然主义得到适

①石川啄木《时代窒息之现状》。《文学思想》，第 199 页，筑摩书房 1965年版。

宜生长的土壤。

在文学上，由于资产阶级革命的不彻底性，也给日本思想启蒙运动带来很大的妥协性。明治维新以后，并未同步建立资产阶级近代文学的体系。日本近代文学发展是比较迟缓的，直到 1885 年，即维新后的 17 年，坪内逍遥发表了《小说神髓》才起到了近代文学的启蒙作用，日本文学界才掀起学习西方文学和俄国文学的热潮。以此为标志，意味着日本近代文学的诞生。二叶亭四迷受到俄国现实主义文学的影响，接受了坪内逍遥的朴素的写实主义的主张，扬弃了某些错误的观点，强调文学的主要任务就是要道出人生的真谛，揭露生活中的实质的东西。他的长篇小说《浮云》就通过一个善良的知识分子遭受明治官僚制度、官僚机构压迫的残酷事实，揭露了半封建的官僚体制的统治，抨击了官僚的特权思想以及庸俗势利的世俗观念，成为日本现实主义文学的先驱之作。

与此同时，日本近代文坛出现了以尾崎红叶、山田美妙为代表的“砚友社”文学，他们接受了坪内逍遥肤浅的现实主义的影响，但从一开始又混淆写实主义与自然主义的概念，倾向于纯客观的暴露，且受江户时代戏作文学的强烈影响，追求生活享乐的情趣，追求纯技巧性，走上拟写实主义、拟古典主义的道路。以岛崎藤村、国木田独步、北村透谷、森鸥外的《文学界》为代表的作家，不满‘砚友社’的‘纯客观暴露’和追求纯技巧性的倾向，积极提倡自由主义，以诗歌为武器，鼓吹个性解放和恋爱自由，企图树立一种新的道德观和价值观，以对抗封建的传统道德观念，为日本浪漫主义文学开辟了道路。

尽管如此，由于上述历史和社会条件的限制，西方资产阶级民主革命思想未能在日本广泛传播并生根开花，新道德、新观念的发展也受到极大的约束。与日本资产阶级在政治上没

能彻底完成自己的资产阶级革命任务的情况相同，标志着日本近代文学诞生的浪漫主义、现实主义也没有得到充分的发展。它们与西欧各国的浪漫主义、现实主义、自然主义的文艺思潮演变循序不同，始终未形成一股强大的文学思潮，来推动日本近代文学的进一步发展。一批浪漫主义作家对这种时代和文学的窒息现状深感不满，有要求反省时代和反省自我的愿望,认为暴露社会的同时,应该暴露自我,以发现‘时代的真实’和‘自我的真实’。也就是说,他们一方面有自我觉醒,要求确立自我，现实地追求个人内在的真实，全力倾注在感觉上、感情上的解放的意识；另一方面，又对现实生活感到迷惘，对理想感到幻灭，虽然不是排除但却存在忽视争取政治上的解放的倾向，所以他们未能完全把握真正的批判精神。总之，日本现实主义文学刚刚萌芽，浪漫主义文学取得了初步的业绩，就失去其进一步发展的可能性。另外，日本古典文学传统对政治感应比较淡薄，多吟诵自然，抒发自我感受，很少具有社会性，同时佛教虚无思想、宿命思想浓重，加之古典小说的平板描写方法等等，这一切都为日本自然主义的产生准备了土壤。

　　从外部的文学原因来说，日本现实主义、浪漫主义尚未作为一个文学运动出现之前，日本文坛就受到西欧自然主义文艺思潮的猛烈冲击；日俄战争之后，俄国的屠格涅夫、托尔斯泰、高尔基、陀思妥耶夫斯基、契诃夫等现实主义作家的作品又大量涌入日本，“俄国作品中经常出现的那种多余的人，以及带有虚无主义性格而在人生中遭到失败的人，还有那种挣扎在高压的制度束缚下过着阴郁日子的人，所有这些人的心情以及生活方式，都引起了日俄战争以后在生活上几乎遭到

毁灭的日本小市民知识分子的同感。”① 因而，日本自然主义者们之所以结合在一起，也是“由于大家对现代外国文学，特别是对欧洲大陆文学，都抱有同样向往的心情”②。可以说，法国自然主义文学和俄国现实主义文学对日本自然主义的诞生的确起到了催生剂的作用。

日本自然主义文学就这样应运而生了。

第二节 日本式理论体系的建立

任何一个文学派别都有其文学主张，并建立其理论体系，以指导其文学运动。日本自然主义文学尤其如此。在它之前的文学创作处在停滞期，他们已展开理论活动，为发展创作积蓄力量。他们的评论家，还有些作家兼评论家发表了几百篇文论，从哲学、美学、文艺学乃至伦理学、生物学、生理学、医学及自然科学多方位上阐述了自然主义的文学主张和观点。他们如此重视理论工作，在日本近代文学史上从没有一个文学流派——无论是在它之前发展的浪漫主义、现实主义，还是在它之后产生的唯美主义、新感觉派——能与之相比。但他们的理论和创作不是并行发展的，有时创作刺激了理论的探求，有时理论引导了创作的方向。尽管如此，从整体来说，他们的理论，不仅指导了自然主义文学运动，而且对于促进近代日本文学发展的影响是不容忽视的。

日本自然主义文学理论受到法国自然主义的影响而创造

①吉田精一《现代日本文学史》(中译本),第55页,上海人民出版社1976年版。
② 引自后藤宙外《自然主义比较论》。《近代文学评论大系》第3卷第156页,角川书店1982年版。

性地建立起自己的体系。其理论非常庞杂，观点各有差异，或自相矛盾，但概括起来，大致有如下三点：

第一，强调‘无理想、无解决’的‘平面描写’论。

日本自然主义者认为文艺与理想无关，探索人生的最初目的和终极理想都是没有必要和毫无意义的，因而文艺要排除一切目的和理想，如实地表现自我的感觉就够了。于是他们提出了“破理显实”的纲领性口号。日本自然主义的鼻祖田山花袋说：“自然派无论如何解释都一样，是无目的、无理想……在我们来说，目的和理想都是不必要的，因为人在死亡的权威面前，建立起来的目的和理想不是一点抵抗力也没有了吗？因而也就没有产生对生存的不安感。我们如何生存？就只有安于我们所在的现存的位置上”①。

他们强调理想是远离现实世界的，最终不为现实世界的人所理解。他们说：“如果从现实中抽象出某种东西作为标准，成为概念，成为理想，就不是现实，而是远离现实的东西。”而且认为“理想妨碍了对生活现实、真实的把握”，人类在“宗教、道德，人生等问题上引起战争、议论，产生了烦恼、自杀，这些都是被五光十色的理想迷惑所致”，所以理想“只不过是逻辑游戏的结果，与这个现实世界毫不相干。要研究和解决切身的人生问题，就必须将这些理想看做是无用的点缀。而文艺上的自然主义的立脚点，正是达到破除理想的境界，即‘破理显实’”（长谷川天溪《排除理论的游戏》）。也就是说，日本自然主义者们认为理性和想像力都是彷徨在非现实世界的东西，主张文艺要放弃对一切理性、道德、宗教和人生的探求，放

①引自后藤宙外《自然主义比较论》。《近代文学评论大系》第3卷第156页，角川书店1982年版。

弃对一切目的和理想的探求，这就是日本自然主义对待现实的态度。

日本自然主义的出发点是“无目的、无理想”，而其最终点则是“无解决”。日本自然主义者们特别强调现实世界纷繁复杂，作家对眼前的事实不能作出任何解决。所以“为艺术上的功利主义总是流于理想，或从其他方面产生的理想来观察现实世界，或创造现实世界的幻象。自然主义要破除这种弊习，就非采取‘无念无想’的态度不可”（长谷川天溪《无解决与解决》）。因此他们主张“不要对任何理想下判断，不要作任何解决，如实地凝视现实就够了。这就是自然主义。这就是艺术的范围。自然主义应始终在艺术上运用，如果要对现实问题作什么解决的话，那就应该说已经超出艺术的领域了”。换句话说，日本自然主义者们认为，文学如果达到批判现实的境地，就超越艺术的境界，就不是艺术了。因而他们抽象地反对艺术上的功利主义，强调“无解决就是艺术家的态度”，并明确地说：“不要判断哪个主义是正当的，哪个主义能够使人生获得圆满幸福，这就是无解决”（长谷川天溪《排除理论的游戏》）。

这种“无解决”的理论，田山花袋用一句话来概括，即“将从眼睛映人头脑里的活生生的情景，原原本本地再现在文学上”，那就是“平面描写论”（《描写论》）。即作家对人生要始终采取静观的态度，不要搀杂丝毫的主观，不要求解决任何人生问题，避免对人生问题提出批判或解释，仅仅将所见所闻的日常生活细节原原本本地记录下来就够了。这就是“无解决”的“平面描写”论的真意，它成为日本自然主义理论的核心，指导着自然主义的创作活动。

第二，强调“逼近自然”的“露骨描写论”。

日本自然主义者认为文学的价值，完全在一个“ 真 ”字上，要求作家像自然科学家一样，原原本本地再现现实生活的现象，忠实地描写自然界，要求放弃自我的主观，服从客观的面貌，对现实采取完全中立和旁观的态度、纯客观的态度。他们提出“ 一切必须露骨，一切必须真实，一切必须自然 ”的“ 露骨描写论 ”，认为描写要“ 露骨和大胆，始终是无所顾忌的 ”；“ 要大胆而又大胆，露骨而又露骨，甚至让读者感到战栗 ”（田山花袋《露骨的描写》），最终追求一个“ 真 ”字。

基于这种认识，他们特别强调以孔德的实证主义哲学为基础，主张作家对社会一切事物的善恶美丑孰是孰非，不要作出任何解释，更不要作出任何价值判断。他们以为“ 自然就是自然，既不是善也不是恶，既不是美也不是丑，只是一个时代，一个国家，一个个人捕捉了自然的一角，随便加上善恶美丑的名称罢了。因而无论对善美或丑恶都可以描写，不应受到哪个应该描写，哪个不应该描写的限制。只要使读者、读者的感官犹如感触到自然界的现象一样，能够清晰地想像出作品中的现象就够了 ”。其结论是：“ 诗人描写空想时，不应加上丝毫自己的成分 ”（小杉天外《〈流行歌〉序》）。并且也认为“：作为艺术家，对即使道德家看来是善美的东西，也不要有所偏袒；对即使被人摈弃的丑恶，也不要抱有恶感。这就是自然派的态度。如果一定要同情，那么对善恶美丑都要同情 ”（长谷川天溪《无解决与解决》）。也就是说，日本自然主义者们强调作家要忠实地对待自己，单纯表现自己所见所闻，排除所有道德规范和标准，对自己所描写的事物，不作出任何政治的、道德的和美学的理解和评论，完全采取自我本位的态度、纯客观的态度。

他们为了“ 原原本本 ”地“ 迫近自然 ”而求其“ 真 ”，主张排

除技巧，反对虚构和想像，强调文学创作不仅是技巧的磨炼，更重要的是“主观的磨炼”，要让“主观客观化”，以达到明澄如镜地反映物象的目的。因此，他们认为要达到完全“逼近自然”，就只有通过个人主观才能获得“万人共同的‘真’”，从而要求作家采取“完全客观的科学的态度”。这当然不是指一般意义的客观性和科学性，而是要求直观把握，忠实于自己，不能有丝毫曲解自己的所见所闻，并且绝对排除一切技巧，排除一切虚构和想像力，强调：作家不能受技巧的支配，不能让技巧束缚自己的笔，要进行“露骨的描写”。他说：“露骨的描写为什么不能伴随技巧呢？我相信越大胆越露骨的描写，所谓文章技巧就越相互乖离，因为事情越通俗就写得越通俗，思想越露骨文章也就越露骨，这是自然的趋向”（田山花袋《露骨的描写》）。因而，他们以为作家的责任在于一旦投入自然之中，就要站在自然之外，以其大主观创造出第二个自然，才能描写出自然的真。也就是说，通过主观来观察客观，把重点放在客观的描写上，放在客观原原本本的再现上。

于是他们又提出了“一线论”，主张“艺术和现实生活的关系，实际上就是从局部的我摆脱出来，尔后体味到全部的我的存在意义，即存在价值。它们之间就是通过这样一条线来划界的”，即“采取艺术和现实生活之间划一线的态度”。也就是说，文艺要把对个人和个人周围的事实放在第一位，把社会放在第二位，而不要以社会为媒介。同时又进一步阐述说：“企图表现出现实生活中谋求憧憬的主体思想，就成为文艺上的自然主义”；“就艺术而论，其目的不是外在，而是内在的”，作家就是“要研究其内在的目的”，即“作为真正的自然派的精神，就是要作内面的写实”（岛村抱月《艺术和现实生活之间划一线》）。

“内面的写实”又是什么呢？日本自然主义者们认为，现今世界，正义一向不能胜利，善因善果也未必能实现，人们便对现有社会表示怀疑、不满和不平，内心存在矛盾和苦闷，这是“觉醒者的悲哀”，这是人生未解决的问题。所以“作家在发现了毫无虚假的现实之后就描写它，其背景则是深刻悲哀的苦海”，而“这种有增无减的背景的悲哀，才是真正现代文艺的生命所在”(长谷川天溪《暴露现实的悲哀》)。他们的结论是：文学不要停留在只如实地描写人生，还应描写看不见听不见的内心的极端痛苦，在这里显示人的生活内在的自然。

在文艺的内在目的这点上，他们认为“自然主义文学就是要正直而大胆地表现未能解决的人生事像（事实与想像），进一步说，就是要表现人生根本的真相，表白其悲哀、痛苦、丑恶乃至疑惑，这些人生根本，似乎可能解决，实际上是不可能得到任何彻底解决”。既然“谋求解决人生而不能达到，就势必产生悲哀。这种悲哀精神，不久就成为哀怜精神。自然主义文学就是要把这样的要求，乃至这样的悲哀当作生命的基础……只要把这样未解决的人生如实地描写出来就够了”（片上天弦《未解决的人生和自然主义》)。

总之,所谓‘逼近自然’的‘真”,不是表现的真,而是再现的真。也就是只注意细节的真、现象的真，追求主观感情的真，而不重视乃至无视客观事实的真，事物内在联系、本质、哲理以及合乎规范和标准的真。实际上，这是一种机械唯物论的反映论，带有很大片面性。他们只把自己所见所闻、所感受所接触的个别现象作照相式的描写，这不仅不能触及事物的全貌，更不能触及其本质的东西。可以说，这种生活现象的真实，是不能达到艺术上的真实的。

第三,强调人的本性的‘自然性”。

日本自然主义者们特别强调人的“本能冲动”，性欲对人的生活所起的所谓“决定性”的作用。他们根据实证主义理论的方法，从生物学、生理学乃至实验遗传学、医学的角度出发，来观察人的“自然性”，而完全忽视人的“社会性”。他们特别强调人本能的野性一面，即动物性的一面。他们说过：“人类的确难免有野性的一面。也许是由于人组织的肉体上、生理上的诱发，也许是由于从动物进化而来的祖先的遗传”；“在许多事情上，这种黑暗的动物性依然存在，如果要塑造完全理想的人生，就要对这种黑暗面进行研究……因此，我想毫无顾忌地描写由于祖先遗传和环境带来的黑暗的情欲、斗殴和暴行”（永井荷风《地狱之花》跋）。简而言之，他们是企图通过肉欲来宣泄主观苦闷的心境，以求得所谓人生的至乐。

他们同时强调人类一部分被隐蔽、被排除的现实，就是人类的肉体，应该立即把它如实揭发出来，说：“我们直接了解的现实，就是灵与肉。理想派重灵轻肉，以征服肉体来作为其最终的理想。所以，我们自然派无论如何也必须以肉征服灵。”（长谷川天溪《排除理论的游戏》），并且进一步解释说：“自然主义并非乘兴描写丑陋、猥琐、非理性、非艺术、反道德、肉感、性欲的东西，而是因为只有在这里才能发现毫无虚假的真实，所以才去描写它”，否则“就不会创造出有血有肉的文艺”（长谷川天溪《暴露现实的悲哀》）。

由此引出岩野泡鸣的“神秘的半兽主义论”，主张“灵与肉之间联系点是不清楚的”，即“灵与肉不是二元，也不是协同，而是一个东西”；“因此人们仅仅倾向理想是无内容的，人生的真实在于无目的的努力……要使人脱离肉体，无论在哪种情况下都是归于死。不管表面上多么高尚，但都是归于死或导向死的消极倾向，它同生无关。生是肉体的动物的努力。这

里就有兽的奋斗的认真劲儿”[①]。所谓半兽主义，就是由此而来。也就是说，他们把“瞬间的盲动力”看作是“在兽性之上吸收灵肉合一的苦闷、怀疑和生命的一种力量”[②]。这种“灵肉合一”的主张，实际上是把人的心灵活动依附于肉体，人的整个有机体依附于外在的自然。也就是主要仍然倾向于“肉”，倾向于“生理”方面,以为从“肉”中才能找到毫无虚假的真实。这就是日本自然主义者们强调人的“自然性”和“本能冲动”的重要内容。

他们根据这种理论，主张通过肉欲的描写，直接暴露自己的丑恶,然后大胆地“自我告白”;“自我忏悔”,只有这样才能发现真实的自我。理由是：在自然科学飞跃发展面前，一切现有的人生观都失去了其信仰的价值，没有必要去观察它、描写它，因而只有凝视自己、真实地坦白自己。他们说：“眼下我无法树立起一定的人生观论，毋宁说当前更适宜对这种疑惑不定的情况进行忏悔。迄今是真实，今后再向前迈进一步，恐怕就难免是虚假了”，并且进一步提出：要“屏弃一切虚假，忘却一切矫饰，痛切地凝视自己的现状，然后真实地把它告白出来。当今的社会再没有比这更为适当的题材了。从这个意义上说，现在是忏悔的时代。也许人们永远不能超越忏悔的时代”(《论人生观上的自然主义》)。抱月以田山花袋的《棉被》为例，认为这是一篇“肉欲的人、赤裸裸的人的大胆忏悔录”，并归结为自然主义的一个特点，就是“对美丑无所矫饰的描写，进而专致力于对丑的描写……丑固然丑，但它是人无法遏

① 引自吉田精一《自然主义研究》下卷,第289页。

② 引自后藤宙外《自然主义比较论》。《近代文学评论大系》第3卷,第156～157页。

制的野性的呼唤"(《评〈棉被〉》)。因而他认为"人要表现自己的本能冲动,这就是艺术的动机"(《艺术和现实生活之间划一线》)。这充分反映了日本自然主义把人的"本能"作为中心观念，使理性几乎近于泯灭，从而以人的本能作为其所主张的"逼近自然"的一个重要内容。

日本文学评论家对日本自然主义理论的解释和评论，意见纷纭，有人说日本自然主义者们的论点是同大于异，也有人说异大于同，笔者以为是大同小异，从岛村抱月在《文艺上的自然主义》一文所解释日本自然主义的基本态度和最终统一的目的，都是求"真"，以及根据自然科学的实证的认识方法，用心理学、生理学、生物学进化论的观点来观察自然和人生，解释社会的现象，这是他们的大同。

他们的小异是：

（一）在描写方法上，有所谓本来自然主义与印象派自然主义之别。长谷川天溪安于无理想，绝对排斥虚构和想像，采取纯客观的所谓"写实"方法。也就是尽可能真实而精细地描写原来的客观，就像用镜子影射物像一样，如实地再现自然，隐蔽作者的全部个性和感情。即绝对排除主观的因素，以获得绝对客观的现实为目的，成为所谓本来自然主义。田山花袋虽也安于无理想，主张首先要尽可能排除想像力，但又并非绝对排除，认为写小说想像力是必要的，只是严格限制想像力的活动余地。岛村抱月则进一步认为排除一切想像力就不可能是文学,主张"内在的写实",挖掘内在的痛苦与悲哀,多少掺杂主观的因素。也就是说，作家感受了自然的事像，缠绕在自己的印象之中，然后原原本本地再现出来，即将感觉世界中对外物的印象以及由此而产生的情趣上的印象合一，留声机式地再现，而这种印象也表现作者本人的个性和感情，以说明

自然为目的，成为所谓印象派自然主义。

(二)在描写目的和题材上,长谷川天溪、田山花袋、岩野泡鸣等人极力主张露骨的描写，暴露人的兽性的一面，认为题材不可避免肉与丑。但岩野泡鸣追求的是彻底的人的本能，提倡自我主义和主客观合一的“一元论”，偏重于主观色彩。田山花袋则将重点放在客观描写上，两者也略有不同。岛村抱月等人则主张主客观对立的“二元论”,强调暴露现实,表现未能解决的人生事像，但不是完全无解决。他与长谷川天溪等人的完全“无解决”又存在着微妙的差异。田山花袋也主张“自然主义文学必须是接触时代的作品，必须是描写这个国家和这个社会的”,“只有做到这一点,才能说是达到了小说的真正目的”(《创作〈棉被〉的时候》)。当然他们的所谓社会问题，既包括社会的黑暗、落后、愚昧和贫困一类问题，也包括兽性、肉感一类问题，但也说明有的自然主义作家并非完全无视真正的社会问题。他们的创作实践，也证明了这一点。

由于日本自然主义者们对自然主义的理解不同和主张的差异，再加上自然主义本身就带有写实主义的成分，在阐述自然主义文学理论时，存在某些理论的互相矛盾和对立，影响及作品也存在一定的差异。特别是他们往往把写实主义与自然主义这两个不同的概念混同使用，把这两种创作方法等同视之。这也给日本自然主义作家的创作实践带来不可忽视的影响。

自然主义评论家将自然主义理论体系的建立分为三个时期：第一期，是消极的反抗时代(1906～1907),这时期,主张排技巧、排理想、打破形式、无解决、幻灭等,是反抗文坛旧权威的时期。第二期，是积极建立自己的文学主张时代(1908),这时期积极提出自然主义的主张，是主张没私念、排除小主观、

原原本本观察现实、平面描写论流行的时期。第三期，是批判的考察时代(1909)，进入自我批判和自我考察，考察和批判自己的文学主张的意义如何，提出“艺术与实际生活”、“文艺与实行”等问题的时期。这是相马御风在《自然主义论发展的路径》(1909)一文中提出来的。之后，自然主义评论家们再没有发表什么新的见解，可以说开始进入退潮时期。

第三节
文学的思想特征和功过

任何文学思潮和流派，都不仅是一种文学的主张，而且也是一种社会思潮在文学上的反映。

日本自然主义文学一个明显的思想特征，就是反对封建道德、反对因袭观念，强烈地表现在反对家族制度上。明治维新资产阶级革命的不彻底性，新兴资产阶级并未完全从封建的传统、道德和旧习俗中解放出来，相反资产阶级知识分子的尊严、自由和个人主义受到了日渐加强的极权主义的重压，特别是日俄战争以后，国家主义与家族主义的结合，对个人主义的压制就更是变本加厉，严重地阻碍个人自由的发展，家族主义与个人主义之间的矛盾更加突现出来。因此，日本自然主义文学要追求自我的解放，就不能不直面家族制度问题，观察家族制度对个人的束缚，家族制度在个人与社会之间的实际存在。日本自然主义作家敏锐地把握住这个真实，针对封建家族制度孕育着一种有意识或无意识的抵抗力量。他们的许多作品所揭露的现实，自然是针对封建道德观念和旧习。首先是对传统权威的怀疑，对家族制度的暴露与批判，以使个人从封建的家族主义的羁绊中获得自由与解放。岛崎藤村的

《家》、正宗白鸟的《向何处去》等都是这方面的典型作品，乃至田山花袋的《棉被》多少也存在这种倾向。他们以动摇国家、家族、个人的既有观念为前提，从个人主义立场出发，直接地写了封建制度的残余在自己的家庭中所起的作用，封建道德桎梏下的悲惨人生和家庭悲剧。而且更多地写了旧家庭与个人的矛盾，将封建礼教压制下顺从女性的苦恼，被家族包括妻子父母、家庭折磨的男性的忧郁等等都裸露在读者面前。也就是说，一些日本自然主义作家看到了日本社会中残存的封建家族制度的阴暗和弊病，并企图对其不合理性加以如实反映与暴露，用这种方法作为向家族主义的挑战。

正如岛村抱月在回顾1908年自然主义文坛时指出的，这是“自然主义与旧道德发生冲突的一年”(《1908年文坛的回顾》)。站在反对自然主义立场的石川啄木，在是年也曾肯定过“自然主义思潮，是明治最早的哲学萌芽，同时在文学上的自然主义运动，是适应包含新经验和反省时代精神的要求而改造文学的一种努力”(《一年的回顾》)，是当时人们“最热心地探求的哲学”(1909年4月1日日记)。从这点来说，日本自然主义既是一场新的文学运动，同时也是一场人生观、世界观的变革运动，是有其进步作用和意义的。

但是，日本自然主义作家大多数是停留在观察和暴露上，很少以社会为背景加以分析和批判；停留在对现实表面过分细腻的描写上，往往着力揭示非本质的观念化的问题和个别性问题，而缺乏从思想性角度去理解，更没有揭发其不合理的真正根源，有意无意地回避家族制度和封建天皇制的实质问题。而且贯穿“无理想”“无解决”的原则，许多作品往往流露出悲观的情调，虚无的思想，以及黯淡的人生观，反而给人一种没有出路的窒息的感觉。这不能不说是日本自然主义文学

的一个缺点。

日本自然主义文学的另一个基本思想特征，就是以自我主义和个人主义作为出发点，追求个性，具有强烈的自我意识。也就是说，日本自然主义文学忠实于自我内部的自由，追求自我的完全绝对解放。他们认为阻碍自我个性发展的，是社会的旧传统、旧道德，因此必须冲破旧传统、旧道德的羁绊才能求得个人的解放。因而日本自然主义作家大多数都站在反对旧传统、旧道德的立场上，从自我的真诚告白出发，将自己的灵魂袒露于世。他们除了忠实地表现自己的情绪之外，还不时地赋予自己的情绪以某种客观的真实意义，以个人绝对自由来表示对专制社会的反抗。这种个人主义的努力，与一般意义上的利己主义恐怕不尽相同，它还包含着固守自我的精神自由的意味。对这种个人主义的追求，实际上是对封建专制主义的一种悖反。在特定的历史条件下，是含有一定积极性的。就是在揭示自己的灵魂的时候，也不是全无反射社会的折光。

但是，他们追求自我的主张和自我的解放要求的同时，又企图竭力发现自我与人的生物性的弱点。所以他们绝对忠实于自我，一味沉浸在个人的内部世界，企图从中寻找人生的真实,他们的作品大多只谈自我,只谈家庭,很少涉及社会,乃至严重地脱离社会现实，渲染了个人与社会意识的绝对分离，将对自己的诚实和对社会的诚实绝对对立。这种单纯写自我延长和自我扩张的结果，往往导致只注重自我的苦恼、烦闷，以及卑小的自我之中的人生观，表现了一种个人的孤独感。所以一些作家笔下的人物大多是“多余人”的特殊形象，他们从否定的角度映现了传统与道德观念的断层，但同时却表现出凡俗、平庸、荒谬，乃至玩世不恭。以这种个人主义的方式向

时代、向社会表示反抗，必然给自我留下更大的伤痕。这种脱离社会现实生活的结果，也不可避免地使自己陷入更孤立的个人意识之中，最后走向自己的反面。

渲染人的动物性和肉欲的本能，可以说是日本自然主义文学的一个主要思想特征。日本自然主义作家长期脱离社会、脱离实际生活，沉浸在自我之中来“暴露现实的悲哀”。这里所谓“现实”，既包括一些平凡人物的卑小行为，也包括赤裸裸的兽性的丑。他们的作品往往把自己的隐私，自己内心的卑鄙、龌龊，甚至在家族亲友面前也难以启齿的丑恶，都暴露在光天化日之下。他们将自己的丑恶灵魂和行为暴露在读者面前之后，就进行所谓“忏悔”和“告白”。例如，岛崎藤村在《新生》中把岸本和节子的乱论关系，田山花袋在《棉被》中把时雄对女弟子的畸形爱欲等等丑事赤裸裸地暴露出来，然后公开“忏悔”，企图以此来拯救自己的丑恶灵魂，净化个人的心灵。

日本自然主义者们这种挖掘肉欲的本能、使日本自然主义文学本来的反抗性、批判性的积极因素，转向萎靡、颓废方面。特别是自然主义文学运动后期，这种消极因素更加增大，最后招徕虚无主义、宿命主义的恶性膨胀，招徕自我的分裂和崩溃，最终企图利用刹那间的官能享乐来回避分裂的自我，回避虚无的痛苦。这种虚无的孤独感进一步发展成自我扩张的欲求，把一切都看做是自我欲望的对象。所以不少自然主义文学作品取材于兽性、丑恶、猥亵和堕落。它们虽然不是完全出于有意宣扬颓废的肉欲，有时还是出于揭露和嘲讽包括自我在内的道德风尚的丑恶，并在暴露之余进行“自我忏悔”，或者企图通过情欲的描写和遗传性的分析，来探求造成社会罪恶的根源，但这种目的是无法达到的。而且走到极端，很快就

同满足性欲和伤风败俗结合起来。继自然主义文学之后，日本现代文坛出现的唯美主义、颓废主义的发展，与自然主义文学这些消极因素的恶性膨胀不无关系。

日本自然主义文学上述几个特征的形成，一方面是日本自然主义作家既欲接受又未完全消化左拉自然主义文学的理论,还竭力模仿左拉、莫泊桑、福楼拜的创作,以他们的作品为楷模；另一方面是他们有的人也从俄国现实主义文学中吸取营养，努力把握写实主义的精神，有积极扩大写实的一面，尤其前期更是如此。再加上他们大都曾向往过浪漫主义的文学精神，有过自己的理想和追求，所以他们常常背离自然主义文学主张，间或写出一些具有批判意义的现实主义作品，或渗透着现实主义倾向的作品。可以说，日本自然主义创作与自然主义理论之间存在一定的分离。许多时候，作家本人却远远超出了自己的自然主义理论的范围，并且创作出一些真正现实主义的作品。尤其是在日本浪漫主义、现实主义没有得到充分发展的情况下，自然主义文学思潮的反对封建文学遗风，培育资产阶级个人主义的心理，以及暴露现实的悲哀，对于推动日本近代文学的向前发展，无疑是起过它的不可忽视的历史性的作用的。

从日本自然主义文学诞生之日起，日本评论家、作家就长期混淆写实主义与自然主义的区别界限，等同了两个不同的概念，比如现实主义和自然主义都强调艺术的真实性，自然主义者就没有正确区别现实主义所强调的，除细节真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物，他们以为艺术上的惟一真实，就是细节的真实，离开典型的环境和塑造典型的人物，如实地将所历所闻抄录下来，他们将再现现实的准确性，同从艺术上理解现实的真实性对立起来，只追求外部的逼真，而忽

视现实中具有特征的事实，并对这些事实作出阐释和评价。也即以现实的真实，代替本质的真实，甚至将写实主义等同自然主义。这种倾向的浸透，对于尚未成熟的日本现实主义是一个很大的冲击，削弱了日本现实主义发挥其批判精神和积极性，尤其是其所表现的对资产阶级政权与封建残存势力妥协所带来的幻灭心理，给近代作家乃至现代作家的创作带来复杂的影响，其消极的作用也是很明显的。

对自然主义的得失功过的评价，既不能脱离文学的发展历史，也不能离开社会具体环境，而要全面加以观察和探讨，以求得出实事求是的合乎客观实际的看法。尤其是日本自然主义十分繁杂，给近代日本文学的研究增加复杂性。

综观自然主义的本质特征，它在日本文学发展历史的具体条件下，无论对近代文学或近代思想的变革，都起过积极的建设性的作用，也起过消极的没落的作用，有其功也有其过。我们要从这两个方面来理解日本自然主义文学的特殊性，而不能笼笼统统地作为“反动的文学思潮”加以一概否定。

第四节 自然主义日本化与私小说

在自然主义文学思潮的影响下,出现了“私小说”的形态，它同其他文学形式相互影响和渗透，逐渐形成日本近现代文学的独特模式。田山花袋的《棉被》、岛崎藤村的《家》、德田秋声的《霉》和岩野泡鸣的五部曲，不仅形成自然主义小说的主流，而且开日本私小说的先河。特别是《棉被》作为私小说在确立作者个性方面树立了一个楷模。

日本自然主义日本化的结果，之所以产生私小说这种独

特文学模式，可以从和洋文学“冲突·并存融合”的发展模式来探寻其带规律性的原因。从中也可以看到私小说是自然主义的必然发展。

日本自然主义无疑是受到西方特别是左拉的自然主义的影响而发动的，但其生成则扎根在日本文化和文学的土壤上。如前所述，日本自然主义与西方自然主义产生的环境和文化土壤不同，日本自然主义文学的主题，并未形成以社会问题为中核，其任务是首先确立个人主义精神，直面狭意的现实和环境，从这里来开辟自己独特的道路。吉田精一在论述日本自然主义时也特别强调过：日本自然主义“的确是接受欧洲思想的影响，但它不是像以前那样单纯作为外来的东西来介绍和宣传，而是在日本现实的基础上吸收消化，并以此为蓝本进行新的创造。(中略)它紧贴个人生活，反省自我，凝视自己。从这个意义上说，自然主义思潮是‘实际的’、‘现实生活主义的’。通过接近文学、思想和实际生活，以及在那里发现自己的真实，才开始深深地扎下近代思想、近代文学的根，其结果，经由自然主义将日本近代文学史井然地划分出前后两个时期，这是毋庸置疑的。日本自然主义与欧洲特别是法国自然主义，在内容和性格上都存在很大的不同。从文学史上的位置来说，两者的悬隔是很大的’①。具体地说：

其一，日本自然主义是按照日本式的思考方式来吸收和消化西方自然主义的理论和实作的。左拉自然主义理论是建立在科学主义的基础上的，其“自然”是指作为自然科学的对象。他在文学上运用自然科学的实证理论，强调了人的情念的形成是以物质因素来决定的。因此，左拉的创作是以知性

①吉田精一《自然主义研究》,第7页。

主义为基础，以近代的市民社会为对象，具有广阔的社会视野，是有理想追求的。而日本自然主义将左拉所指自然主义的“自然”,理解为“原原本本”、“如实”的自然。在这一理解的前提下,他们提倡为了“原原本本”地“逼近自然”而求“真”,所以主张其创作原则是“无理想”、“无技巧”,并且以为描写自己身边的事就最能达到“真”。因此日本自然主义的创作是以反知性主义为基础，以个人为对象，社会视野非常狭窄，局限于作者本人的身边琐事或心境。日本自然主义的理论和文学特征之所以不完全相同于西方自然主义原因也在于此。

其二,继承日本传统的“真实”(まこと)文学思想,将他们理解的“自然”与传统的“真实”文学思想结合。日本古代的“真实”文学意识，始于原始的自然的纯情，以主情为基调，以真实的感动为根本，体现在真实性上和自然性上。也就是放在素朴的自然的“真”上。其意识大多含有人性根本的真实性，而很少包含道德教化的意味。更重要的是，这种“真实”的文学思想，以个人的感情的朴素自然的感动为主体。因此，日本自然主义以主观的自我为对象，即将自己的问题深深楔入对象之中，追求的不是外面写实，而是“内面写实”，即个人感情的真实，在很大程度上与古代文学的“真实”意识有着血脉的联系。

其三，从文学理论来说，从古代到近代，日本文学理论非常重视提倡“写实论”。紫式部的物语论强调不论善恶，凡世间真人真事，都必须传告后世之人。以芭蕉为代表的俳论，以“诚”(まこと）为本，必须超越单纯的技巧，要表现所表现的对象的原本性,其极意就是“真情”。其“诚”也就是“真实”,即原原本本描写自然与人生。两者日语都用まこと来表达。乃至近世、近代之初的小说的写实论，比如本居宣长提倡文学的本

质是道人情，追求人之性、人之情和人之心的自然性和真实性，即从求“真”出发。同时主张将文学从儒佛的劝善惩恶文学观的束缚中解放出来。坪内逍遥提倡的“朴素的写实主义”也基本上继承和发展这一论点，他强调“小说的主脑是人情，次之是世态风俗”，即主张文学追求真实和发挥社会功能的作用,同时又主张描写的‘逼真’和‘没理想”,排除劝善惩恶的功利主义文学观。

其四，从文学创作来说，日本古代的物语、和歌、日记、随笔等文学模式，或以个人感情为动因，或以反省自己为动因，无论是反映素朴的感情世界，还是表现自然的内观世界，都是与“真实”的文学意识相通的。就以日记文学为例，大多以自己的生活体验为主，在内容上以真事、真言和真情为中心。在表现上则重写实，既写外面的真实，也写内面反省的真实。日本自然主义者普遍如实地记录自己的生活特别是感情生活的体验，无保留地暴露自己的阴暗面并进行内省，这并非全然与古代上述文学模式所表现的自然真实无缘。而且可以肯定地说，日本自然主义最忠实地继承了古代日记文学的表现人生的“真相”的传统，自然主义文学本身就具有强烈的私小说的倾向。

除上述内与外的文学因素外，还有社会文化因素，也影响着日本自然主义的发展，必然引发私小说的生成。如上所述，由于明治维新资产阶级的不彻底性，日本社会并没有像西方资产阶级那样建立起成熟的市民社会，以及完成支撑市民社会的自由经济和个人主义思想。日本近代的自我是闭锁在天皇制结构和封建的家族制之内，自我与社会是处在极度孤立和隔离的状态。在这种状态下，作家的想像力的自由受到极大的约束，很难在与社会的对立关系中自由地展开自己的文

学翅膀。相反的，自我闭锁，沉溺在个人的日常性生活、心理和心境中，追求和实现纯粹的艺术性。也就是说，由于这种社会文化背景，近代日本文学形成自我疏离社会、胶着个人的、“私”(わたし，即“我”)的领域的倾向。具体地说，这种倾向，通过自白式地表现自我破灭的私生活来显示作品强烈的真实性。

因此可以说，日本自然主义在内与外的历史与文化的联系中，尤其与本国古代日记文学精神的联系中，直接诱发了日本私小说的诞生。

据日本文学史家考证，“私小说”这个名称最早于 1920 年开始作为一段用语，散见于报纸的文章上。久米正雄在 1921 年一次《新潮》杂志举办的座谈会上，第一次作为一种新的文学形式的术语使用，并使之观念化[①]。与会的中村武罗夫发表《正式小说与私小说》(1924)一文，反对这一小说形式，认为它“只是叙述作者心境的小说”，是“近于托花鸟风观来咏自己感怀的短歌、俳谐的境地”的文学。因此他主张像《安娜·卡列尼娜》这样的 19 世纪现实主义的小说，才是“正式的小说”，“这是小说的正道”。久米正雄对此进行反论，他在《私小说与心境小说》(1925)一文中就私小说的文学理念和方法说过这段有名的话：

一切艺术的基础在于“私”。这样，不假托其他而直率地表现“私”的，在散文艺术来说，“私小说”很明显必须是艺术的正道，是基础，是真髓。假托于其他，结果是将艺术通俗化的

①小田切秀雄《私小说·心境小说》，讲座《日本文学史》(第 12卷)，第 31 页，岩波书店 1958 年版。

一种手段，只不过是一种方法而已。

因此,除了“私小说”之外,一切都是通俗小说。

久米还说明，真正意义的私小说，同时又必须是心境小说。事实上，由于加上作者的心境，私小说与自白、忏悔就可划一。缺乏这样重要性格的私小说，发表后可能会引起社会轰动于一时，但它大概最终也会失去读者的关心吧。

久米正雄对私小说给予积极的肯定，私小说的流行，文坛对私小说的议论开始高涨，并以此为契机，展开了私小说论争。堀口大学赞同私小说“作为小说的新形式的内心独白”，平林初之辅认为它是“文学及艺术的技术革命”。私小说作为文学观念上的问题正式被认同，并且加以理念化。

在文学评论史上影响最大的私小说论，是小林秀雄的《私小说论》(1935)。这是现代以后的事。将在另章详述。

可以说，私小说就是遵循自然主义的创作原则，脱离时代背景和社会生活，孤立地描写个人身边琐事和心理活动，特别是坦白自己的矛盾和丑恶，把自我直截了当地暴露出来，而不重视虚构和想像，缺少创造性。但有些私小说虽然写了狭隘的生活实感，却也有许多地方表现了自己的爱憎、同情与判断，并非完全按照自然主义理论的框框发展。但当时几乎所有自然主义作家都写私小说。可以说，私小说支撑着日本自然主义文学的存在。

从《棉被》开始至二三十年代,葛西善藏、广津和郎、宇野浩二、嘉村矶多等在自然主义私小说的基础上，进一步发展私小说这一具有日本特色的文学模式。后来发展到泷井孝作、尾崎一雄的纯粹心境小说，以及梶井基次郎的私小说的诗等，私小说、心境小说在日本文坛上逐渐占据了统治的地位。一

些现实主义作家和无产阶级作家也运用过私小说的形式。私小说由于受到社会变革的冲击，现实社会运动的影响，私小说也开始打破旧的传统，虽然保持私小说的表现形式，但内容有所变革，笔触所及，从个人生活到社会生活，往往通过个人的生活经历，来抒发对社会和时代的看法，使私小说也包容了一定的社会内容。这说明私小说这个形式运用得当，也并非全无可取，不能一概否定。私小说在近现代日本文坛仍保持其张力和持续力，至今仍成为日本纯文学的主体。一些日本文学史家认为日本自然主义文学确立了日本近代文学、特别是纯文学，建立起日本近代散文的精神，这是不无道理的。

加藤周一就自然主义与私小说的关系，以及与传统文学的关系,作了这样一段的论述:“一般地说,这种立场与‘人的真实’的内容，以及自然主义的小说家们所描写的世界的内容，别无二致。在那里有个人的日常的空间的无数的琐事，而没有使那整个空间纳入秩序的指导性原理和中心的观念，相反却有顺应各种局面而运动着的敏锐的观察和实际的考虑。这就是包括白鸟、藤村以及他们以后的许多留心作私小说的‘忠实的’记录的所谓‘私小说’作家的共同特征。这种特征的起源，可以远溯日本文学史的任何地方”。“所谓自然主义小说家自以为他们同德川时代的小说诀别，描写了‘人的真实’的时候，却最深刻地代表了日本的文艺传统”[①]。从这个意义上说，日本近代文学，通过自然主义文学而进入一个消化西方文学创作方法的阶段，为日本近代文学的和洋结合提供新鲜的经验。

①加藤周一《日本文学史序说下》(中译本),第 338 页,开明出版社 1995年版。

第八章 自然主义的作家和评论家

田山花袋——国木田独步——德田秋声 ——正宗白鸟——岩野泡鸣 ——岛村抱月 ——长谷川天溪及其他自然派评论家

第一节
田山花袋

1904年田山花袋（1872～1930），作为日本自然主义文学鼻祖的出现,宣告‘红露逍鸥’时代的终结,一个文学的新时代的开始。

田山花袋是自然主义作家兼评论家。原名录弥，生于群马县邑乐郡一个下级藩士的家庭。其父在西南战役战死。幼时花袋由于家境贫寒，没有接受正规的教育。于1881年由祖父陪伴到了东京，在一家书店当了学徒。翌年返乡继续他一度中止的学业，从旧藩儒吉田陋轩学习汉学，并开始写汉诗、汉文，这些在其后的作品中留下深深的痕迹。1886年举家迁居东京，投靠已就职的兄长。花袋在私塾学习英语，开始接触西方文学和元禄文学。同时向桂园派歌人松浦辰男习和歌，

接受重实感、去技巧、忠实自我的歌论影响，对于其后他的自然主义文学观的形成影响极大。花袋后来也承认，“我的作品写了日常的生活和细小的事象而取得成功，乃是他（指松浦辰男)的歌的感化”(《小说作法》)。自编了 15 岁～18 岁所作的汉诗文集《买山楼初集》。

花袋从爱好文学起就倾倒尾崎红叶和幸田露伴。1891年认识尾崎红叶，并经介绍在砚友社成员江见水荫主持的一家小杂志当编辑，常向砚友社系统的《万紫千红》杂志投稿，以后作为砚友社的一派而获得发表作品的园地。他以古桐轩主人之名，发表了处女作《瓜田》（1891），写几个顽童偷瓜的故事，带有模仿红叶的元禄调。第二作《秋寺》（1892）则受露伴的《风流佛》的影响。此二作文字平淡，想像力无奇，所以并未引起文坛的重视。这时期，他曾与国木田独步、柳田国男、宫崎湖处子、矢崎嵯峨屋等合著新体诗集《抒情诗》。他的《落花村》(1892)、《小诗人》(1893）开始采用主人公的自白体，前者自白十分疼爱自己的姐姐死后自己悲伤的心境，后者自白自己失恋的体验，其作品带上孤独、忧郁、悲观的色调，沉醉于对不如意的人生的咏叹。这时他沉溺于贫穷生活中的空想和感伤，在其作品中执著自己的抒情个性，与砚友社的文学素质是相异的，勿宁说更多地接近《文学界》的浪漫抒情作风。可以说，他是从日本式的浪漫主义出发，其自然描写追求哀诗式的、牧歌式的自然，具有浓厚的汉诗、和歌式的传统的诗情和咏叹。

1896 年，与岛崎藤村、国木田独步相交，受到他们的文学论尤其是独步的《源老头》的影响，舍弃空想而重写实，其作品逐渐减弱先前的抒情倾向，明显地加强了客观写实的倾向。此时花袋开始倾心法国小说，特别是左拉和莫泊桑的作品。

他读了莫泊桑的 11 卷短篇集英译本共一百五十余篇后，深受冲击，“仿佛被它当头一棒，觉得自己的思想上下完全颠倒了”(《东京三十年》)。他在感想集《西花余香》（1901)中写道：

这种自然、忠实地描写自然，以作者的狭隘的主观之情来描写，这是自然的原原本本，是赤裸裸的、是大胆的。因此他的作品自然受到某一时代的道学先生所斥责。然而，他却为此而获得不朽之名。

欧洲大陆的自然主义暴露人性的极端，是否毫无借鉴之处，这是属于审美学上的一大疑问。虽然没有论及，但我们应该承认从这些所谓不健全的作品中，还可以发现其惊人的人生真理的发展，不得不令人愕然胆寒。

从以上可以看出他初步的自然主义观，不单是左拉的客观性的自然主义，而且是莫泊桑带主观性的自然主义，并且试图以此作为自己的文学的目标。从他与正宗白鸟的论争中对有关‘大自然的主观’的论述(见第九章)就可以进一步了解这一点。之后花袋所写的《秋雨》（1898)、《忆梅记》（1901)、《岛上殉情》(1901)、《重右卫门的末日》（1902）等就显示其客观写实、主客写实折衷或带客观的主情性倾向。

他在《野花》（1901）的序文中，批评了当时日本文坛的作者由于‘小主观’而牺牲自然的现象,同时指出莫泊桑、福楼拜的某些作品虽然有某些不自然，表现了自然派某些恶弊，但他们由于没有夹杂作者的小主观，总会在某些地方可以窥见大自然的面影，着实地显示了人生的趣味。因此他写道：

希望明治文坛今后少些色情，随意写些人生的秘密，恶魔的私语也好。这样即使朦胧，但自然的面影也可以显现于明治文学吧。

这篇序文，连同《西花余香》既承认欧洲自然主义，又思考日本今后如何发展的问题，即如何实现自然主义日本化的问题。接着他写了《露骨的描写》（1904），成为日本自然主义理论的第一声。他在文章中批评了砚友社文学的技巧论，以及“红露逍鸥”时代已成为“老成文学时代”，主张日本文学要像19世纪革新以后的欧洲文学，如易卜生、托尔斯泰、左拉、特别是陀思妥耶夫斯基的《罪与罚》那样“大胆的描写”、“露骨的描写”；同时赞扬了天外、红叶、秋声、柳浪、眉山、宙外等直接间接地在这方面做出的努力，并且指出“事愈俗文愈俗，思想愈露骨文愈露骨，这是自然的趋势”，作为技巧就是要“展现隐蔽的东西”。他以再现自然的无技巧主义为理想，为日本自然主义的诞生大声呐喊：“露骨更露骨，大胆更大胆，让读者不禁战栗”。以此为契机，他与砚友社诀别，正式踏上自然主义之途。因此《露骨的描写》这篇文章可以看做是花袋的自然主义的宣言。1906年花袋担任《文章世界》的主笔之后，更以此杂志为阵地，大力鼓吹日本式自然主义，发表《事实的人生》(1906)一文，进一步主张“依照事实的原本，自然地描写事实”。从整体来说，田山花袋主张的自然主义，在强调以“露骨的描写”，作为实践其随意写些“人生的秘密”、“恶魔的私说”的一种手段；同时，又超越于纯客观，混杂主观的要素。从这里孕育着日本式自然主义的独特的性格。所以文学史上

1906年以后的日本的自然主义，命名为“新自然主义”[①]。

这时岛崎藤村的《破戒》和国木田独步的《命运》的问世，给“新自然主义”带来新的机运，他们两人也一举获得很大的名声，并称为新文学的代表作家。这对热心主张“新自然主义”理论而在实践上尚无建树的花袋来说，无疑是一付刺激剂。他的作为日本式自然主义文学的先驱之作的《棉被》（1907），就是在这种情况下完成的。在这里之所以将自然主义文学的先驱之作定为《棉被》,而不同于一般文学史定为《破戒》,主要原因是《破戒》和《棉被》从表面来看都是采取主人公自白的形式，但前者准确地捕捉作者亲自体察的深刻的社会问题，将之典型化，并且提出尖锐的批判，是一部批判现实主义的佳作；后者仅仅是触及自己身边的直接经验，不含任何社会内容，的确是“露骨的描写”的日本式自然主义。两者是不能混为一谈的。

《棉被》描写一个中年文学家竹中时雄收留了一个19岁的女弟子横山芳子，时雄为她艳美的容姿、温柔的声音所倾倒,对她产生了爱慕之情，但为其妻子所嫉妒，且遭芳子的父亲所反对，时雄只好把自己的爱欲强压在心头，终日郁郁寡欢。芳子离去以后，时雄独自走进芳子的卧室，并躺下来盖上芳子的棉被，埋头闻着棉被上留下的芳子的余香，一股性欲、悲哀和绝望的情绪马上袭上心头。这是田山花袋本人的一段实际生活的原本记录，时雄实为田山花袋本人，芳子则是其女弟子冈田美知代的化名。美知代很早就认识田山，爱读田山的作品，多次给田山写信表示崇敬之意，而田山正厌倦与妻子生活，很快就对美知代产生了特别的感情，但他拘于道德的束

① 《花袋·秋声》,《吉田精一著作集》(第8卷),第38页,樱枫社1980年版。

缚，未能向弟子表达自己的爱，就沉溺于空想与感伤之中，采取了这种近乎变态的举动，来表达自己对女弟子的爱欲 、 不安与绝望的情绪、这种无所顾忌地暴露自己生活中最丑恶的部分，大胆而勇敢地违反明治的伦理道德，使舆论哗然，文坛受到了很大的冲击。

但是，自然主义评论家岛村抱月马上作出肯定的反应：“这一篇小说是有血有肉的、赤裸裸的人的大胆的忏悔录。在这方面，自明治有小说以来，早在二叶亭、红叶、藤村等诸家就露端绪， 此作就最明白且有意识地呈露出来。 自然派的一面是没有娇饰美丑的描写，并进一步倾向描写丑。此篇无憾地代表了这一面所谓丑，是难以自己的人的一种野性的声音。而且它与理性的一面相照应，是赤裸裸地向公众展示不堪正视自我意识的现代性格的典型”①。正宗白鸟也说：《棉被》对人生的态度和创作态度都是划时代的，“是这个时代的代表作品”;“如果没有《棉被》,就不会出现像近松秋江、岩野泡鸣那样有趣的小说”②。

《棉被》打破了一般小说通常的表现手段，没有着重以事件为中心来安排小说结构，而完全按照作家本人所主张的“舍弃小主观”、“露骨的描写”的精神，来展现主人公之恋的心理路径，以反映作家本人的生活、思想和吐露自己的主观的感情。《棉破》这种写自己的感情的自然和写自己最直接的经验的定式，对日本自然主义文学的发展方向产生了决定性的影响，它与岛崎藤村的《新生》一起形成日本独特的“私小说”模式，推动了以私小说为主体的日本纯文学的发展。唐纳德 ·金

①《现代文学评论大系》（第 2 卷),第 322－323页,河出书房 1953年版。
②正宗白鸟《自然主义盛衰记》，第 292、296页,新潮社 1966年版。

认为“《棉被》的出版，是改变日本文学的方向的大事件”[1]。

《棉被》获得意外的评价之后，花袋更充满自信，以自己行动和心境，以及身边的人和事，又写了《生》（1908）、《妻》（1908）、《缘》（1910）三部曲。故事以田山家族为中心，反映老母卧病在床半年期间所产生的母子之间、婆媳之间、姑嫂兄弟之间的微妙关系，暴露这个封建家庭的阴郁生活、新旧两代人的代沟和爱憎交集的感情。作者在创作《生》时，特别强调："即使是对客观的事像，也不介入其内部，同样也不介入人物的内部精神世界，只是把自己所历所见所闻的现象如实地描写出来。也就是说，平面的描写就是主眼"。他还说这是忍受着"剥皮的痛苦"，把自己的家丑外扬（《关于创作〈生〉的尝试》）。

花袋的所谓"平面描写"，也就是不加入任何主观，也不说明任何内部的现象，仅是平面地描写自己的现实的经验，也可以说是印象式地无私念地以旁观的态度来描写客观的自然。花袋在理论上从"露骨的描写"到"平面的描写"，发展和充实了日本的自然主义的理论，从而有别于左拉的自然主义理论。在创作实践上也开始呈现出复杂的倾向，他写了大量自然主义的作品，但也写了像短篇小说《一个士兵》（1908）、《一个被枪杀的士兵》（1917），以及长篇小说《乡村教师》（1909）这类超越自我告白，创造出具有典型意义的现实主义倾向的力作，其转折的动因是他当了随军记者，参加过日俄战争，了解战争的残酷，也听闻过士兵的痛苦呻吟，对战争有深刻的体验。他在《从军日记》中写道：

① 唐纳德·金《日本文学的历史》（第11卷），第61页，中央公论社1996年版。

日俄战役从军，对我来说是非常有益的。我尽可能用倾于客观性的头脑，冷静地目睹了人的死，目睹了死尸像猫狗一样被弃置路旁。还一无遗漏地目睹了人面临饥饿会像野兽般利己主义的阴暗的一面，和对处在艰难中的同胞抱有明朗的一面。在战场上，人终于被剥去披在身上的虚饰的衣服。

这种冷酷的战争实态，对于他了解人性的两面性，采用以主观为根底的、冷静和客观的态度审视现实，提供了一个很好的机会。这是他改变自己的人生观和文学方向的契机。《一个士兵》和《一个被枪杀的士兵》就从不同角度写了士兵在战争中遭受的肉体痛苦和心灵创伤，写了士兵在面临生死抉择所表现的生理危机，暴露了战争的残酷性，反映了作者的厌战反战情绪，以及对皇军的批判态度。作品发表时，有些地方被检查当局删除

《乡村教师》是优秀的现实主义之作。作者以一个小学青年教师的日记作素材，并亲自到主人公的生活环境利根川畔进行长期的调查之后写就的.故事主要以日俄战争为背景，描绘中学毕业生林清三虽胸怀大志，但由于家境贫困，无法升学，只好留在乡村当代课教师。他手执教鞭，却想从文学中寻找人生的乐趣，于是投宿成愿寺，拜该寺方丈诗人山形古城为师。在寂寥的生活中，林清三悄悄地思恋其友的妹妹，爱恋未成，变得自暴自弃，经常出入青楼，在放荡的生活中，好不容易体会到乡村毫无矫饰的生活意义，这时他的肺病却日益加重，最后在庆贺日俄战争胜利的欢呼声中死去。作者一反自然主义的传统，写了知识青年在日俄战争中个人受压抑的生活下所追求的愿望和理想，也写了他的生活的失意和挫折，以及在梦幻破灭之后的苦闷与彷徨。林清三这个人物在明治末期的

窒息时代，是有其典型意义的。作者在塑造这个人物时，又把他放在当时无数穷乡僻壤之一的典型环境之中，倾注了自己的强烈的感情色彩。他不仅对林清三表示了深深的同情和爱，同时或多或少暴露了某些社会黑暗和矛盾。特别是以“天皇陛下万岁”的狂热欢呼声，同主人公悲惨地了结一生相呼应，表明作者独具匠心地赋予它一定的社会含义。

作者笔下的这几个主人公，无论是士兵或是乡村教师，都缺乏更多的积极行动，但也说明作者对现实生活并非完全无动于衷，他对人生还是进行思考和探索的。当然，由于作家世界观的局限，也包括作家自然主义文艺观的制约，这些作品也不时现出不安与怀疑、孤独与绝望的心迹。正因为这样，作家并没有在这个基础上作出新的开拓，最后在人生的路途上，落入空虚和渺茫之中，产生了宿命观，沉溺于神秘的宗教文学，企图从大乘佛教中得到解脱和拯救。

长篇小说《残雪》（1918)表现了花袋的上述思想的转变，也反映了花袋文学从自然主义走向神秘主义的转折。它描写主人公杉山倦于现世的烦闷和爱欲，为了摆脱人生的危机而遁入乡村的古刹，回顾自己的半生的艰辛，一切皆空，于是否定自我，企图超越自我的界限，从宗教中找到一种新的信仰和归宿，最终达到佛教的谛观的境地。花袋本人承认：“推出《残雪》，就离开艺术，进入说法的世界”(《我所做过的事》)。其后他所写的一些作品多是具有神秘的宗教色彩。作家这种人和文学的结局，也许不是偶然的吧。

岛村抱月在《棉被》发表后，《早稻田文学》杂志举办的一次“合评会”上就预言：自然派作为一种倾向、一种思潮，不是“万年不易”，“若干年后，(日本)自然主义也许会步法国(自然主义）的后尘，成为神秘主义，变成象征主义。尽管如此，不能

因为预想到将来的变化，现在的东西就失去价值”[1]。

第二节 国木田独步

与岛崎藤村一样，从浪漫主义转向自然主义，又从浪漫主义的诗歌精神进入现实主义的散文精神，给日本自然主义文学运动带来新的机遇的作家之一，是国木田独步(1871～1908)。

国木田独步，乳名龟吉，后改名哲夫，独步是雅号。他生于播州龙野一个藩士家庭，但他是其父乘藩船遇海难身亡后才出世，自幼寄住在东京的龙野旧藩主家。少年期随母漂泊各地，没有按部就班地接受正规的教育 1888 年入东京专门学校（今早稻田大学）英国文学系，一度接近自由党，立志当政治家，转入政治系，最后目睹帝国宪法公布、帝国议会召开过程暴露出来的绝对主义的“近代国家”的性格，感到自由民权运动已被扼杀，“自由党其血已枯，其心已死，如今即使在议会之中，也无从看到清雅高洁的自由理想了”(《独步吟》序)。这时候,他入番町教会，结识名牧师植村正久，开始认为比起现实的社会改革来，精神的改革更是当务之急。于是便放弃初志，还是回到了英国文学系。这时，也许因为从政理想的破灭，与教会主持的青年文会有了联系，开始对文学产生了兴趣和热情。1891 年因为参加反对鸠山和夫出任校长的运动失败而被迫退学，回到家乡，在波野英学塾指导青少年。此时余暇常到山野逍遥，接受大自然的陶冶，开始读华滋华斯的诗作

① 《现代文学评论大系》(第 2卷),第 322～323 页,河出书房 1953年版。

而深受感动，开始写日记《无虚饰的记录》，叙述了从 1893 年～1897 年的日常生活的哀乐，比如获得恋人和新婚时的喜悦、爱妻失踪和离婚的悲痛，立志从文的决心，还有记录了人生意义的杂感、读书笔记和作家名言等。譬如 1895 年独步与佐佐诚信子自由恋爱，在信子母亲的反对下结婚时，满怀喜悦地写道：

下午七时，与信子姑娘结婚。
我的恋爱终于胜利了。
我终于得到了信子。

可是好景不常，不久信子突然失踪，三日被他发现后的信子提出了离婚。在离婚翌日的一则日记这样写道：

在无穷的“时间”里昏沉沉地下着雨。在无限的窗际发出劈啪啪的火焰声。

所谓爱是什么？所谓美是什么？所谓死是什么？对我来说，是一团的苦恼。

这部以真率之情写下的日记，字里行间充满真情实感、洋溢着浪漫的抒情和迸发出诗一般的语言，颇富文学性。这部日记的一部分以《独语》为题于 1901 年在《明星》杂志上发表，作为《无虚饰的记录》则是在独步逝后的 1908～1909 年份前编和后编公开出版的。连同其后写就的《爱恋的人》、《镰仓夫人》、《第三者》都留下自己年轻时代的恋爱的落影，但没有像其他自然主义作家那样流露出自我否定的悲哀。

独步先后在自由新闻社任过编辑、在大分县佐伯的鹤谷

学馆当教头。1894年进入国民新闻社，在中日甲午战争中当过随军记者,写过《爱弟通讯》（1894～1895）,回国后担任《国民之友》编辑。两年后，他结识了田山花袋、柳田国男等，加入了民友社，并与他们合著、由宫崎湖处子编的《抒情诗》，收入了他的《独步吟》，比藤村的《嫩菜集》还早三个多月问世。此前他早已宣称其天职在于诗、在于文学：

我应走自己的路。我确信我作为诗人来决定我的命运。

我应将全力贯注在这一天职上，成为实实在在的诗人。对我来说,除了此事,别无所长。

我没有做政治家的修养。我也没有当牧师的素质。

迄今我的发展，惟有做一介诗人。我满足于此命运。（1895年12月4日日记）

以此为出发点，独步作为浪漫主义诗人和散文家，走上了文学的道路。在华滋华斯的影响下，接着发表了第一部小说《源老头》（1897），描写一个以渡船为业的源老头，丧失妻儿后过着寂寞的孤身生活，领养了名叫“纪州”的乞食儿，对他倾注全部感情。无奈，纪州是残疾儿，他还是离家出走了。源老头绝望之余，自缢身亡。全篇故事平淡无奇，但却充满了人生的哀感，源老头作为悲剧的人物形象，深深搏击着读者的心。独步由此也提高了在文坛上的知名度。此后发表的《不能忘怀的人们》（1899）等，将他的视线投向不能忘怀的贫穷的人们。

独步所写的著名散文《武藏野》,与藤村的《千曲川素描》成为日本近代散文的双璧，载入日本近代文学史册。这部散文集以其新鲜的感受性和艺术的表现力，重点描写了当时东京郊外武藏野的树林、田野、农家的自然景色，同时杂有日记

和感想。自然描写又以秋冬的叙景为主，但不仅描写了客观的景物，而且将主观没入客观的景物中。也就是说，作者将自己的思想和感情完全投入自然之中，而自然通过作者的妙笔，传达了作者的厌恶专制统治下的“人为”而追求没有人为约束下的‘自然’的自由气息，使主观与客观、人与自然达到了融合无间的境地。这种透彻的人生观照和自然观照，成为独步其后的创作的源泉。

发表了《武藏野》的独步，曾一度寄住在西园寺公望公爵家。这时他以守卫公爵邸的警卫为模特写了《警卫》（1902），虽称作小说，却完全是自然主义式的写生。可是独步为在“不能忘怀的人们”中又添了一个人物而满足，并自信“此是我的杰作”。此前写了《牛肉与马铃薯》（1901），描写几个青年在一俱乐部食堂边饮酒边以牛肉作为“现实”，以马铃薯作为“理想”，来谈论人生的理想和现实。其中名叫上村的青年富有理想，到了其憧憬的北海道去开垦，梦想在那自由的天地里栽培“诗一般”的马铃薯，度过自由的生活。但不久他无法忍受那里的寒冷与寂寞，不得不舍弃理想，离开了开垦地。于是他认为只有马铃薯是活不了的。作为青年法律学家的近藤既不是马铃薯党，也不是牛肉党，他宁愿不要什么理想和主义，只要牛肉，好好活在现实里。作为作者化身的青年冈本谈到自己终生的愿望是寻求一个超越于理想与现实的境界，一种切实的惊异，即惊异于不可思议的宇宙、死的事实。小说的结构并不完整，但作者以浪漫的手法，表现了人生的哲理，具有特异的性格，开辟了独步的独特的创作新路。同时作品也反映了作者早期在明治绝对主义体制下，在近代的人与社会的对立中，企盼在社会之外来寻求自由的人生态度。这种态度与在《独步吟》中所表示的“自由存在于山林”的思想是相传承的，

与在《武藏野》中支撑其自然景物描写的渴望自由的思想也是相通的。

这种人生的观照具现在其文学观上，就是将文学作为“人生的教师”，对民众的关心，以及对爱、诚和劳动的真理的诉求。在他下决心“以文学立世”的时候，就曾表示：

我断然决心以文学立世，即作为“人的教师”尽自己能力所及以终了此世，乃是最适合我的命运，我相信这种生是值得的。（中略）我并不希望做一个大名鼎鼎的文学家，我应甘于以文笔当一个小学教师，只想听到人道的自然之声，宣扬爱、诚和劳动的真理，得以教育于世。这样，我所望就足矣。

许多历史是虚荣的历史，浮夸的纪录。人类的真正的历史要问及山林海滨的庶民，在哲学史、文学史、政权史、文明史之外，应增加庶民史，这样人类的历史才完整。（1893 年 3 月 21 日日记）

正因为如此，独步将“我”看做“只是小我”，而浮世还有“无数的‘我’”，要“关心此世无数人的命运”（1894 年 4 月日记)。所以他“想听到人道的自然之声”,是存在“无数的‘我’”即民众的生活之中，是与“宣扬爱、诚和劳动的真理”相结合而提出来的。这种关注社会和关心庶民的文学观在《源老头》，《不能忘怀的人们》等已初露端倪。1902 年是独步创作的全盛期,还写有《少年的悲哀》、《酒中日记》、《富冈先生》、《命运》等，也多是写了被命运作弄的正直者或弱者，表现了对他们的人道主义的同情。尤其是在晚年，他本人也穷极潦倒，切肤地

感受到人生的阴暗面。此时他写就的《疲劳》（1907）、《穷死》（1907）、《竹栅门》（1908)和《两个老人》（1908)等完全失去初期所表现的抒情性和乐观的理想主义，比起全盛期的作品来，更面对贫困的人生，更具写实主义的色彩。

其中《穷死》描写主人公文公从 12 岁到 30 多岁从事辛勤的劳动，但仍摆脱不了流浪的生活，患了肺病，最后得到了穷朋友的照顾，找到一席栖身之地。但当日这位穷朋友的父亲猝逝，他草草地埋葬了死者的翌日早上，发现了在新宿赤羽铁路上被轹死的文公的尸体。《竹栅门》描写一对贫穷的夫妇植木屋和阿源，由于买不起木炭，阿源穿过竹栅门，到典型小市民的邻居家偷了一点木炭，苦于良心的呵责，上吊自缢的故事。这些作品无论在内容上还是表现上，都一改过去的自然主义的作风，而采用现实主义的创作方法，在不同程度上反映了下层民众的生活与命运，以及他们的苦恼与悲哀，同时揭示了社会的悲剧是社会贫富的矛盾所造成的，含有对社会的批判意味的同时，充满了对穷苦人的人道主义的同情，为独步文学发展开辟了一条新的道路。

在文体方面,前期的某些作品,像《不能忘怀的人们》等还留下文语体的要素，但其后的作品选择各种最有效的表现形式,比如日记、书信、回忆、谈话、对话、描写、纪录等诸形式,来发挥口语体的最大的效果，完全实现文体口语体化。日本近代文体，自二叶亭四迷倡导和实践言文一致体以来，经过十多年的时间，终于经由国木田独步的手而走向成熟。

文学史家一般将国木田独步归入自然主义作家之列。独步写过自然主义的作品，但他不同于其他自然主义的作家，他对自然主义没有表现出多大的关心，而且嫌恶文坛划分流派和主义。有人问他是什么主义？他说：“我什么主义都不是，

只是华滋华斯的自然主义与自己相一致”。又有人问他自然主义的未来如何？他说：“这种事我不知道，我讨厌谈论文艺上的主义”。“毫无疑问，他用现实的眼来观察人生的悲惨，并用现实的态度来书写人生的悲惨”① 可以说，他与岛崎藤村在自然主义运动中成为独特的例外的存在。他之所以号“独步”，恐怕就是表示要走自己独自的道路的意思吧。

独步的笔下产生过众多贫穷的下层民众，独步本人也过着贫穷的生活。他作为“明治时期最优秀的短篇作家”，出版了第一短篇小说集《武藏野》（1901）和第二短篇小说集《独步集》(1905)之后，创办了独步社，正为筹划出版第三短篇小说集《命运》而努力的时候，由于经营困难，不出一年就破产，本人也患了肺结核病。最后在友人的协助下，这部作品集虽然出版了，但写了《穷死》的作家，自己本人也在贫穷中死去，成了现实生活中的悲剧的主人公。享年 36 岁。

第三节
德田秋声

德田秋声(1871～1943)是与田山花袋、岛崎藤村同时代的自然主义作家。原名末雄，出生于金泽横山町下级武士的家庭。明治维新后，废除武士制度，秋声家庭陷入贫困的境地。他自幼身体孱弱，上小学较晚，产生一种自卑的意识。上中学后喜欢读书，涉猎江户后期的小说和明治初期的政治小说，还读过坪内逍遥的《当代书生气质》和二叶亭四迷的《浮

①转引自中岛健藏《国木田独步论》，(明治的作家们)(Ⅰ),第 255～256 页,英宝社 1957 年版。

云》。对数学不感兴趣，代数、几何考试不及格。父亲病故，家计不如意，借口对学业厌恶而退学。他一心想当作家，以小说立世，于1892年抱着他的习作《殉情女》，到了文人荟萃的东京。他拜访尾崎红叶未成，红叶还将他留下来的原稿退回。他深感失望，回到大阪长兄家。翌年再回到故乡金泽，一边在《自由新闻》工作，一边准备复学考试。后来应《自由新闻》系统的报纸招聘，到了越后长冈当了一年记者，终于复学未成。但他立志从文之心未死，于1895年再次到了东京，在与砚友社有很深关系的博文馆工作，并由泉镜花推荐，入砚友社红叶门下，与泉镜花、小栗风叶、柳川春叶一起成为"叶门四天王"。

秋声虽然接受红叶的熏陶，但他的人生观和文学观并非一致。他撰写的评论文章《片断》(1895)，却从自由主义的立场出发，对人生和社会进行批评，同时抒发对文学的认识。关于文学，他说：

感悟人心的隐微，发挥社会的表象，怜惜陷于罪愆，洞察耽于无感觉的奢侈，而后广大无边的慈悲心油然地流遍全身，这时能获得直写社会实相的公平，自当产生大文学。

可以说，秋声涉足文坛之初，并不满足于客观反映社会的风俗和现象，而期望能直接地描写社会的实相，批判人生与社会。他在《片断》一文的内容确是对当时社会的半封建性和强权的政治进行尖锐的批判，同时主张尊重个性与自由。

他发表的第一篇以受歧视的部落民生活为题材的短篇小说《紫金牛》(1896)，描写了一个善良的部落民医生的女儿为社会所迫发疯而终的不幸故事，流露了对部落民一家被歧视的不平和同情。但在关注遗传与境遇这点上，明显地受到左

拉自然主义的影响，且其所表现的忧郁、感伤的资质，与红叶的砚友社文学风格相距甚遥，故迟迟未能正式步入当时由砚友社主宰的文坛。

1899年，经红叶介绍进入《读卖新闻》社，翌年在《读卖新闻》上连载《飘浮的云》，获得意外的好评。他便辞去报社的职务，开始以笔耕为生，全身心地投入了创作，其旺盛的创作热情一直保持至晚年。

秋声是在自然主义理论和创作全盛期的1906～1907年步入文坛的。他没有像其他自然主义作家那样主动在理论上提倡和阐述自然主义，而是在创作上积极通过实践，展现自己最典型的日本自然主义的性格。他的这种倾向在最初的两个短篇集《秋声集》(收入1907年前后发表的17个短篇)和《生产》(收入1907年发表的13个短篇）已初步形成，而正式树立其自然主义风格的，却是发表了《新家庭》（1908）以后的事。当时他就有意识将《新家庭》作为他的“自然主义的、人生派的倾向的最初尝试”，极力压抑自己的主观，用冷彻的自然主义的人生观，平淡简朴并原原本本客观地描写了一对新开酒馆的新婚夫妇，由于妻子愚昧，丈夫却血气方刚，夫妻生活缺乏色彩，不幸地过着没有什么期望也没有什么梦想的市井庶民的日常生活。正如他在小说预告中所说的：“我的态度是，捕捉人生的某一事实，忠实地探究其核心的意义”，从而显示了他的独具个性的自然主义的创作倾向。

然而，秋声正式确立他作为自然主义作家的不可动摇地位的，是在发表了《足迹》和《霉》之后。前者描写女主人公阿庄十一二岁时随没落的地主父亲离开农村，到了大城市东京谋生，受到周围淫荡和暗郁的贫困环境的困扰，尝尽了人间的辛酸，作为女子的本能而逐渐醒悟的过程。作者虽然以彻底

的客观描写来反映阿庄平凡无奇而又坎坷的半生，但却采取立体描写的方法，切入人物的心理深层，深入刻画了人物的性格。后者描写主人公笹村与妻子阿银在结婚前数年的同居生活，生了二子后才登记结婚。但夫妻性格不合，产生龃龉的故事。这篇小说由夏目漱石推荐，在《东京朝日新闻》上连载，成为私小说的先驱作品之一。

德田秋声的自然主义从一开始就显示与田山花袋的“平面描写法”是全然不同的风格，他对小说的描写能不能仅靠“平面描写法”提出了质疑，强调采用暗示的印象式描写手法，表现超越‘各个物象’的‘深奥的事物’。他说：

印象式的描写法，也许是当今最先进的描写方法。大体上说，小说就是要写出作者的心情。而作者的心情最深处，其印象是可以最鲜明地表现在纸上的。故作者强烈感受的部分，在读者方面也可以享受到同样强烈的感动。也就是说，作者接触了事实，读者则依据其作品，可以一起享受到相同的印象和感动。而所谓平面描写，只是描写事实的表面；要描写内部，则无论如何要采取印象式的描写法。（中略）所以要不拘形式，将作者自己头脑里最深刻的印象描写出来。（《新潮》1909 年 8 月）

《糜烂》(1913）也是采用这种印象式的描写法，描写了主人公浅井和妻子阿柳、女儿静子共同生活，后来浅井为艺妓阿增赎身，把阿柳气死。阿增收养静子，同远亲阿今一起生活。可浅井又同阿今私通，阿增预感自己可能会落得阿柳一样的下场，于是把阿今许配予人。作者通过阿增这个平凡女人的颠沛的生活和阴郁的命运，淋漓尽致地描写了她的爱欲生态，

企图以此窥视人生的一个真实，挖掘沉潜在卑小的自我当中的人生观的一面。

秋声的笔触所向，主要是自己身边的庶民的平凡而单调的生活，在琐碎细小的生活描写中，着重暴露颓废的阴暗的心理情绪和渲染悲观绝望的情调。但秋声并没有否定也没有肯定庶民的这些日常生活和行为，而是企图从印象式的描写中发现半封建社会的人生的意义。

猪野谦二指出：德田秋声的文学“那里没有主张也没有咏叹，没有批判也没有解释。如上述诸作中明显地表现出来的他的创作意欲，是在掩蔽日本庶民社会的封建的阴暗性，特别是在对‘家族制度’下生活的前近代的道德习俗的被动抵抗中产生的。他将这种抵抗封闭在一味现实的冷静的客观描写之中，以及作为埋头创作的艺术家的专心致志之中。还有那种无批判、无抵抗的态度，表现在他常常选择无教养的、意识最落后的下层庶民女性作为主人公，而几乎没有描写知识阶级的生活。但是可以说，这种乍看对这样的社会完全无力的、无批判或是否定的写实主义手法，实际上正是我国的自然主义文学对当时的半封建的社会现实可取的一条批判和抵抗的终极之路。特别是在他来说，他已将一切赌注在这一地点的艺术的造型上”[①]。这是一种对德田秋声的自然主义文学性格的概括性的论述。

为此，秋声在文坛上有“天生的自然派”或“庶民作家”之称。

最能体现自然主义“无理想、无解决”性格的代表作品是

①猪野谦二《德田秋声论》，《明治的作家们》（Ⅱ），第83～84页，英宝社1955年版。

《粗暴》(1915)，它描写了好劳动的少女阿岛由养父母作主嫁给长工作太郎，阿岛讨厌这个长工，新婚之夜被迫出走，回到生母家，又与生母合不来而回到养父母家，成了一个罐头商的后妻，怀孕后遭怀疑谁是腹中子之父，再次回到生母家，与生母发生口角而流产。于是只身到了山间温泉浴场当女佣，与主人关系很深，但主人猝逝之后，她又回到东京与一西服店老板小野田同居。她发现小野田太窝囊而离开了他，移情于一个手艺人，逐渐养成不依赖男人而自立生活的习惯。作者栩栩如生地描写了阿岛这个女性的人物形象，她善良，敢于抗拒命运的摆布，但她又无知、盲目行动和反抗而造成悲剧。而作者对这个人物的遭遇和造成悲剧的命运，只满足于追求微妙的感情和感觉上的满足，却缺乏故事性和戏剧性，更无从人生哲学的角度对理想、人生和爱进行积极的探索，相反对于爱欲的描写似乎过于露骨和大胆，落入了"无理想、无解决"的自然主义文学的通病。

发表《粗暴》翌年,秋声先失去老母和爱女,不几年爱妻也亡故，儿子患病在身，他身心受到巨大的打击；加上当时无产阶级文学和新感觉派文学勃兴，正处在文学流派的交替时期，他自己对作为作家的地位和能力产生了怀疑，一度放下写作的笔，其创作处于低潮。至 1938 年止，几乎没有发表过什么有艺术价值或有影响力的篇章。作家反思这段生活时说："我完全陷入失业的状态"，慨叹自己"才分浅薄，这是文笔业者的可耻末路"，同时表示"必须从已经衰微的自然主义摆脱出来重建自己的文学'[①]。晚年的秋声在自我反省之下，终于写下

①转引自猪野谦二《德田秋声论》,《明治的作家们》(Ⅱ),第 89、92 页,英宝社 1955年版。

了两部最重要的作品《化装人物》(1938)和《缩影》(1941)。

《化装人物》是他在爱妻猝逝后，一名叫山田顺子的女子闯进了他的生活，给他已经悲伤的生活带来新的纠葛的同时，又刺激了他的创作激情，经过了十年的酿造，终于以顺子为模特完成了这部小说。故事是写一个离了婚的女子梢叶子，拿自己写就的稿子拜访老作家稻村庸三，老作家被叶子的魅力所俘虏，两人决定结婚。然而叶子却要与年轻的无产阶级文学家清川同居，半年后被清川抛弃的叶子，再次回到老作家身边，可是她的化装的幻影在老作家心中已经淡薄了。

《缩影》是秋声的最后一部作品，在《都新闻》开始连载时，正是日本进一步扩大侵略战争之际，国内文学界已完全失去创作的自由，鼓吹战争的文学甚嚣尘上，他从一开始连载时就表示："此时我看不见新的文学方向，在思考着写什么东西。《都新闻》来约稿，他们摆脱商业意识，强调艺术本位，对我有着多少的激励。我想在时代容许的范围来写"①。尽管如此，连载至 80 回，就遭军情部勒令停止登载《缩影》的故事采取倒叙法，从进步知识分子三村均平在妻子死后，与情人银子一起生活写起，追述银子出身于鞋匠家庭，家境贫寒，银子的姐姐营养不良，患肺病死亡。父亲为了还债，将她卖给东北某町一家艺妓馆，糖果公司老板永濑、玩股票的年轻人若林都成为她的熟客，并以结婚为诱饵，骗取她的欢心。她患急性肺炎病倒，刚刚康复，演员濑川又出现在她面前……撰写至此，作者在政治的干预下被迫绝笔，这部作品最终未能完成。

秋声从《足迹》的阿庄到《粗暴》的阿岛，已将他的笔触伸

①转引自猪野谦二《德田秋声论》，《明治的作家们》(Ⅱ)，第 89、92 页，英宝社 1955年版。

向社会下层女性，描写了她们的种种悲惨生活。如果说，这些作品运用纯客观的描写方法，是从谛观的角度出发，对人物和事件采取既不否定也不肯定的自然主义创作态度的话，那么，秋声在《缩影》里则决不是采取旁观的态度，而是运用现实主义的创作方法，从社会的视角出发，一步步地深入描写生活在社会黑暗角落里的下层女性的典型人物银子的坎坷一生，多层次地把握银子这个人物的心理、生理和命运。尽管时间的流逝——从现在到过去的追忆，环境的变迁——从千叶到东北小都会又转辗到了东京浅草，银子的艺妓的苦难人生并没有逝去，也没有变化，依然是苦苦地挣扎在社会生活的最底层。同时通过银子等下层女性与中流阶层生活的复杂纠葛，立体式地把握人生的世相。实际上《缩影》通过花柳界的特殊环境，反映了日本社会的变迁，这是那个战争时代的人生的缩影，也是对战争年代的压迫的一种间接的反抗。

《缩影》尽管是未完成之作，但它已作为德田秋声文学高峰之作，列入日本近代文学的史册。

第四节
正宗白鸟

正宗白鸟(1879～1962)被认为是继藤村、花袋、秋声之后的日本自然主义作家。原名忠夫。出生于冈山县和气郡伊里村的地主家庭，父祖喜爱狂歌、俳句。白鸟幼时体质虚弱，从小学时代起，爱读江户时代近松、马琴的戏作小说等。1892年入旧藩校，以学汉学和英语为主，不到两年便退学。这时期，耽迷于东海散上的《佳人奇遇》，甚至将全篇手抄了一遍。还爱读《国民之友》和民友社出版的书刊，同时在美国传教士

主办的薇阳学院学习英语，听讲解《圣经》。半年后学院停办，他在家里无目的地滥读文学书籍。由于体弱多病，不时泛起一种对生的不安、对死的惧怕的情绪，企图从宗教中求得摆脱，所以深受内村鉴三作品的影响 。

1896年入东京专门学校（今早稻田大学）英语专修科，翌年接受基督教的洗礼。他爱听坪内逍遥讲授莎士比亚的课和内村鉴三关于戏剧的讲演，逐步树立自己的人生观和文学观，如诚实、守信，不迎合强权和世俗，对旧道德的批判，萌生市民阶级的自我意识。 1898 年由英语专修科转入文学系。 1901年大学毕业后，在该校出版部任编辑，放弃了基督教的信仰。同时在岛村抱月的指导下，为抱月主持的《读卖新闻》“周一付录”栏写评论文章。1903年正式入《读卖新闻》社，负责文艺栏。他的美术、文学和戏剧评论文章，以尖锐辛辣和反权威而著称。这期间，先后结识了田山花袋、国木田独步，以及蒲原有明、小山内薰等青年作家。白鸟发表了处女作《寂寞》(1904)获得了作家的名声，开始了文坛的生活。在出版了第一短篇集《红尘》(1907)和第二短篇集《向何处去》之后，作为自然主义的新进作家而出现在文坛上。而且他任职《读卖新闻》7 年期间，正逢日本自然主义文学以《读卖新闻》作为重要阵地之一的勃兴时期，他在其中所起的推进作用是不可忽视的。

白鸟幻想从宗教中寻求人生永恒的真实的东西，但并没有得到满足，不久就脱离基督教，感到烦闷与忧郁，对事物采取一种虚无的态度。其中短篇小说《尘埃》和《向何处去》很能代表作者这种性格。前者写了一个近代知识分子否定一切旧道德，而又寻找不到新的规范，对人生抱有一种虚无主义的思想。后者写了青年记者菅沼健次对生活厌倦，企图采取独身

主义，但其父却要他光宗耀祖，他本人也深感长子应负的重担，欲逃避现实而又不知该向何处去，陷于苦恼与彷徨。作者捕捉当时青年人内心的空虚与迷惘的一面，如实地反映了明治末期窒息时代的青年的精神状态：他们一方面对行动的憧憬，一方面又不了解生活的真正意义，成为“不耽于主义、不耽于酒、不耽于女色’的‘多余人”,表达人生无意义的主题思想。

正宗白鸟享誉于日本自然主义文坛，并确立其重要的文学地位，是在写了两部重要的代表作之后的事。一部是《微光》(1910),他以虚无的笔触,写了少女阿国玩弄男性,又被男性所抛弃，最后自己没有希望，自暴自弃，又去会另一个男人的故事。据说，这是白鸟的实际生活的体验，阿国这个人物的原型是与近松秋江有关系的女人，但后来被白鸟所夺去。白鸟企图通过这个故事，来剖析人的本能的利己主义，暴露人生的丑恶，似乎含有自我否定和自我告白的意味。

作为同样重要的另一部代表作《泥人儿》(1911)描写新婚的主人公守屋重吉过着没有爱情的婚姻生活，对妻子态度冷淡，但妻子坚守旧的妇德，真心尽力侍候丈夫，期待丈夫回报以爱情，而丈夫却包了一个艺妓，常常在外泊宿。据说，这是作家的一段新婚生活的实际记录，但作家采取惊人的冷静客观的态度，不带任何感情的因素，来抒发自己对人生的看法。

作为自然主义作家，白鸟没有满足于纯客观的写实，还运用弗洛伊德的精神分析法，写了一些实验性的心理小说。比较有代表性的有《地狱》(1909)、《徒劳》(1910)等。《地狱》描写主人公乙吉出生在一个放荡公子的家庭，其父放荡不羁的行为，使他产生了一种异常的恐惧心理，他企图借读书来驱赶其恐惧感，但仍不能摆脱困苦自己的精神状态，带来的仿佛是落入地狱般的苦痛。《徒劳》的主人公泽井壮吉患有一种“夸

大妄想症”，梦想到美国可以轻易地得到一笔巨大的财富，他用这些钱办一家贫民救济所，救济日本的贫民，以纠正日本政府错误的施政方针。壮吉的梦想进一步飞跃，加入天主教，探究政治，企图通过日俄贸易，谋求两国和睦。但他怀疑有人妨碍他的这些梦想的实现，他的行为将成为徒劳。属于这类作品的，还有剧本《秘密》(1914)、长篇小说《冷泪》(1921)等。作者在这些作品里，运用精神分析法，掘人人物的深层心理，将他们的恐惧的不安、绝望的孤独和无端的猜疑等异常心理逼真地描写了出来。但作者没有深入分析这些异常心理的根源，只是缔观，将人物的自我分割和自我丧失的心理和行为客观化。也许这是作者的一种独自的探求方法吧。

白鸟还写了一些以濑户内海沿岸的渔村为背景的小说，主要暴露贫困渔村的悲惨的生活，如《鲤鱼旗》(1908)、《两个家族》(1909)、《港湾一带》(1915)、《牛栅的臭气》(1916)等。其中较具代表性的是《鲤鱼旗》和《牛栅的臭气》，前者描写一个渔村的四口人的家庭，父亲是疯汉，母亲乞食，妹妹白痴，全家靠主人公吉松画“鲤鱼旗”来苦苦地维持生活。后者描写住在牛栅里的少女与祖母、母亲三代人过着像牛马般的非人生活，但作家是以冷淡的眼光来观察这些下层人物的悲苦生活，且采取客观写实的态度来描写这一社会的阴暗面。如果说前者是从暴露现实出发，却缺乏对现实的深刻洞察，那么后者则加入主观的意识，对此社会不人道的现实持批判和否定态度，在艺术上完成了这类具有深刻内容的题材。芥川龙之介对此评论说：“白鸟氏的艺术是从否定开始又以否定结束的艺

术'①。

总括地说，正宗白鸟的小说大多从一贯的人道主义立场出发，描写在现实的苦难桎梏下呻吟的一般庶民特别是社会下层的命运，以及他们一日复一日地送走他们没有希望、没有目的的、庸碌而无意义的生活的悲痛，并以此忠实地观照人生和探求人生。他在贯彻客观描写的同时，也并非全然抹去主观的意识，包括主观的批评意识。而且可以说，白鸟的写实，既是旁观者的、客观的写实，而从根本上说，也是主观的、观念性的写实。作家本人也说过：

我们很多时候是通过书本了解社会和人间世相的。就是处理小说的素材，很多时候也是完全用一种概念来加以解决的。自己过去的作品之所以缺乏泼辣和生机，原因也在这里。（《我的文学小观》）

这说明白鸟在把握客观外貌的同时，也是注意贯注观念性的主观要素的。在这一点上，自然主义文学经由正宗白鸟而有了新的发展。青野季吉概括地指出："在自然主义文学运动方面，正宗白鸟占有什么样的地位，具有什么样的意义呢？大概就是他能够提出普通的概念。简而言之，白鸟以前的自然主义作品，无论是花袋的还是独步的，虽然多少也带有主观的、感伤的、观念性的，但与之相比，事实是：白鸟的客观态度是彻底的，批判精神是尖锐的。在这个意义上，的确可以说，

①转引自福田清人、佐佐木彻《正宗白鸟》（人与作品 24），第 69 页，清水书院 1967年版。

‘自然派的创作至白鸟显得略为成熟了’”[1]。

白鸟创作小说主要在1907年至1916年，其后他对写小说失去兴趣，主要埋头创作剧本，比较优秀的有《人生的幸福》(1924)、《安土之春》(1926)、《光秀和绍巴》(1926)等，以及撰写《文坛人物评论》(1932)等作家论和其他评论，还写了回忆录《自然主义盛衰史》(1947)等。

战争期间，由于他坚持自由主义的立场，为统治当局所忌，被迫停止执笔。在自然主义大作家中，只有白鸟经历了战败的体验，写下了名篇《战争受害者的悲哀》(1946)、《在激变的社会中》(1946)，流露了作者的反对战争和厌恶战后社会的情绪，以及反映了对战争重压的抵触的情绪。这时候，他呼喊出：

我们有时比起鬼来，更惧怕人，嫌恶人。(《嫌恶人间》)

我在做逃出日本的梦。

晚上梦见我脱离日本国籍，在没有日本人的地方，苏醒心灵自由的人生。(《脱离日本》)

晚年的白鸟对人生与现实的认识有了新的飞跃，他的人道主义思想也有了新的发展，无奈年老体力不济，未能在艺术实践上展开他那更加丰富的想像力的翅膀。

①青野季吉《正宗白鸟》，《明治的作家们》(Ⅱ)，第102～103页，英宝社1955年版。

第五节 岩野泡鸣

在自然主义作家中，从理论和创作实践两个方面推进自然主义文学运动的，是岩野泡鸣（1873～1920）。

岩野泡鸣，原名美卫。生于兵库县津名郡洲本町，祖辈是江户藩邸的家臣，明治维新后没落，故有“江户儿的部落民”之称。小学毕业后，上私塾学汉学、英语和数学，对日本建国史也很感兴趣。1887年14岁的泡鸣到大阪泰西学馆学习英语，开始信奉基督教。不久举家迁居东京，其父当了皇宫的警卫，他本人入明治学院就读。翌年由于立志涉足政界，遂转入神田专修学校，攻读法律、经济学。1891年毕业后数年，先后在仙台东北学院、滋贺县立第二中学任教，或协助美国传教士翻译《赞美诗》和有关宗教书籍，在这期间，开始对文学产生兴趣，爱读《万叶集》、《诗经》和近松、密尔顿、莎士比亚的作品。尤其是爱读埃默森的作品，把《埃默森全集》视作“自己的圣书那样的东西”，深受埃默森的极端个人主义和泛神论的影响，脱离了基督教。这段对日本建国史和埃默森著作的读书生活，对他其后以自我独尊和国粹主义结合的人生观和文艺观的形成产生重大的影响。

1893年回到东京，将写就的处女剧作《魂迷月中刃》投寄《女学杂志》，被采用分期连载，第一次使用泡鸣的笔名。由此他开始萌生创作剧本的念头，但据说此剧作出单行本时，只销售了两三部，没有获得成功，于是转向创作新体诗，出版了优秀的诗集《悲恋悲歌》（1905），其卷首的三部曲《三界独白》模仿旦丁的《神曲》，描写天主教的比丘尼，破禁与同教会的神父

相恋，结果被堕入黑暗的地狱里，比丘尼净罪之后，被拯救上了天国，但爱欲的羁绊仍维系她的生命。此诗以“表现了肉即灵的苦恼诗的自觉”，以及“立足于人的兽性和黑暗的性情，从浪漫诗风摆脱出来，以苦闷和怀疑作为刹那的表象而讴歌”[1]，显示了他的独自特色，从而确立了自己独特的诗风，扬名于文坛。平出修在诗评说：“《悲恋悲歌》一卷，充满了悲愁、懊恼、悔恨、绝望等感情。这种思想是我国诗坛向来所缺乏的。虽然描写肤浅，有点遗憾，但著者通过这个集子为诗坛作出自己的贡献，而且得以确立其作为诗人的位置”（《明星》1905年7月）。可以说，泡鸣与花袋、藤村、独步一样，首先是从诗人起步的。

与此同时，他作为评论家积极地开展自然主义的理论活动，发表有名的《神秘的半兽主义》（1906）以及《自然主义表象诗论》（1907）、《新自然主义》（1908）等。其中《神秘的半兽主义》是他的理论基础，他的根本思想是刹那主义、表象主义。他在文中强调：

灵与物质不二，是同一存在的表面变化。存在即是流转，是表象的转换。“存在即是盲目，从道德上说是无目的”。命运无目的，存在只是时时刻刻在变形，天地与我等之心一起变化流动。留在自然即心灵的理论形式中的，只是表象的转换。表象传达表象，就像盲人牵引盲人的手那样，在环绕时空这个假空的场所而流转。理法是流转的别称。我们的立场在于一刹那，只能让一刹那一刹那徒然消逝。我们自己的表象是刹

①吉田精一《自然主义研究抱月·泡鳴》，《吉田精一著作集》（第7卷），第195、222页，樱枫社1981年版。

那的显现，我们自己每一刹那都浸蚀自己的身体，这是本然的内部的必然。这里就有精神不能安定的原因。因此，我将己见称作刹那主义。那偶像前面是灵，后部是兽，然而接合点是不明显的。那个主义是生命，生命即是实行。不能认为它是灵与兽的二元的生物。

文学和艺术，是最个人的、最刹那的东西，尽可能伟大地、尽可能深远地活现时刻盲转的表象的神秘界。文艺的本旨与丰公、奈翁的做法一样，要让争取超越刹那的悲痛的灵肉活跃起来。将这种表象的刹那观应用在文艺上，可以是一种主动的写作主义。那是写实一刹那觉醒了的宇宙。

在这里他主要强调如下两点 第一，“ 文艺即人生,艺术即实行 ”，即认为生命的刹那间的满足，是人生的第一义。文学艺术的创造也如此，是表现最个人的、最刹那的东西，即表现肉欲最充实的刹那,刹那主义的神秘。第二，“ 灵肉一致 ”,即认为灵与肉不是二元，而是同一存在，只是表面的变化，表象的转换，且具有一种盲目性。从道德来说，使灵与肉活跃是无目的的。所以站在兽的、肉的、灵的自然主义的立场上来说表象的感情活动时，就是最优秀的诗人，也就是最优秀的文艺家。归纳来说，泡鸣的理论是根据埃默森的如下的论点，即精神与物质发自同一本源，所谓人则是在这同一物分为二后的接触面、即精神与物质、主观与客观的交叉点上的论点，发展为灵肉不二，灵与兽不是二元的生物，它们的接合点是不明显的,所以其理论总称为‘ 神秘的半兽主义 ”。

泡鸣作为自然主义作家不仅在理论上竭力鼓吹文艺的目的是‘ 让灵与肉活跃 ’的‘ 神秘的半兽主义 ”,而且在创作实践上更多倾向于描写超越道德的肉欲的丑恶场面。作为小说的

处女作《艺妓小竹》（1906）,就是企图通过描写伊豆的艺妓小竹与帝国大学学生宫田相爱的纠葛故事，展现丑恶的现实生活，以表现灵与肉的活跃与刹那的神秘。

然而这种“人生即艺术，艺术即实行”理论最典型的实践性的第一作是《耽溺》(1909）它不是脱离自己来客观地描写，而是作为自己的实际体验，如实地记录了作者本人的一段生活经历。小说主人公田村义雄（作者本人化名）到国府津写剧本，同艺妓吉弥邂逅相好，他明知吉弥至少与三个男人同时保持关系，却仍然“耽溺”于她。而且为了让吉弥学当演员而典当了妻子的衣物。他们的关系，引起了义雄同妻子的矛盾与纠葛。最后吉弥还是嫁给他人，这时义雄才对她产生反感，离她而去。他的这部作品许多地方的象征的思索夹杂赤裸裸的描写，被认为是“找到了流动在一张皮包裹的人生内里的兽力，并无顾虑地描写了它”①，充分表现泡鸣作为小说家的强烈的“神秘的半兽主义”的个性，而开始在自然主义文坛上占有一席之地。

接着岩野泡鸣还写了五部曲：《放浪》（1910）、《断桥》（1911）、《发展》（1911）、《喝毒药的女人》（1914）和《迷人的邪魔》(1918）等自传体小说，故事结构颇为新颖，从中途开始，再回述故事开头，然后叙述结局。它开始描写一个自称为“刹那主义的实行哲理家”、“思索的诗人”田村义雄，同一女人阿鸟发生关系，引起家庭危机，弃家远赴库页岛，事业失败后又返回札幌，过着放浪的生活。这时又回述阿鸟最初出现在他的面前，他犹如行走断桥，进退维谷，在阿鸟诱惑下，殉情未遂。

①吉田精一《自然主义研究抱月·泡鳴》,《吉田精一著作集》(第7卷),第195、222页，樱枫社1981年版。

义雄着手写自己的生活体验《悲痛的哲理》，发展自己的事业。阿鸟从义雄那里感染了性病，阿鸟歇斯底里，发生服毒和性背叛的事件。最后义雄让阿鸟在盛冈下车住院治病，他只身返回东京，背叛了的阿鸟成为迷人的邪魔。这五部曲也是如实地记录了作家本人这段对阿鸟的爱的生活，作品的自我的虚无和颓废的表现，是毫不加虚饰的，是绝对个人主义的恶性发展。由于过多的肉欲的描写，当局甚至曾一度以“有伤风化”之由，查禁此书。

泡鸣这几部小说的写作方法，与花袋、秋声、白鸟等自然主义作家采取旁观的态度或尊重客观的态度是完全不同的，它们主要是表现作者的主观妄想，而作者的主观又与客观保持完全的一致性，立体式地描写主人公的心理和感情。同时，作者对待事件的态度，与上述自然主义作家采取内省的自白和忏悔罪过的态度也是全然不同，不仅无内省、无忏悔，而且是完全的自我肯定的。从小说结构来说，缺乏整体布局，失去远近法的均衡，连自然主义作家也认为它“在艺术上尽是缺点”①。

晚年的泡鸣将埃默森的“灵肉一致”和“宇宙是为优秀者而存在”，与神道的自然本位的信仰和相信灵肉不二结合，反对佛教和基督教排斥肉欲的观点。他在《古神道大义》（1915）中就强调“在古神道所发现的生活，可以立即从根本上进行革新现代世界的哲学和宗教”，并且得出这种的公式：

（空无的缩小）灵←耶稣教 ○ 神道→肉（实有的发展）

①正宗白鸟《文坛人物评论》，第156页，中央公论社1932年版。

也就是说，他认为耶稣教是将肉灵化，而神道连灵也肉化。这是进取的灵肉合一现世主义，是建立在肯定和发展肉的基础上的，而且神是在刹那的充实之上最大地将民族表现出来，神是“热烈的生欲”的代表；个人的存立则是作为刹那燃烧活动的漩涡中的优胜者、强者而成立的。这种思想是优胜者、强者的思想。因而自以为神道文化胜于佛教、基督教文化。他在《近代生活的解剖》（1915)序文中便鼓吹自己是“一种新意义的日本主义者”，并解释他的日本主义是“内部的帝国主义”，而“内部的帝国主义是同个人主义一致，却能十二分地拥护我国皇室和国体”等。这种主义，在人生观方面的问题，又被称为“新自然主义”。因而他说：

我的新自然主义，即使有名无实害，它是要打破没有作用的因袭和恶俗的，同时提供了许多建设性。排斥抽象倾向的同时,采用具体的思想,摆脱了佛、儒、耶三教的形式，并在我国神代古代的各种神中发现我等现代日本人共鸣的无形式自觉的动机，主张现世主义的强烈的自我生活，显示了表现即实行的真髓。

最终岩野泡鸣排斥外来文化，盲目狂信日本文化之优越，结果导致走向日本主义。这种现象在日本近代、现代文学史上并非独一无二，而且常常超出文学范围而走向政治化，这是值得注目的。

第六节
岛村抱月

在日本近代文学史上，没有一个流派像自然主义如此重视理论建设，并且建立了自己的一套理论体系的。在其中起着指导者作用的，是评论家、美学家岛村抱月(1871～1918)。

岛村抱月，原姓佐佐山，名泷太郎。生于鸟岛那贺郡久佐町，其父原经营钢铁业，破产后转而从商也失败，最后在一场大火中葬身火海。其母体弱，先于其父病故。抱月早早就开始过着贫苦的生活。十五六岁未成年的他，已经在医院、法院做工糊口，业余上私塾学汉文、英语和数学。检察官岛村文耕发现他的非凡的天才，出资让他到东京上学，后来他当了文耕的养子，改姓岛村。1889 年，抱月到了东京，造访他的同乡先辈森鸥外，商量报考学校的事。最后入了东京专门学校（今早稻田大学）政治系，翌年转入文学系。抱月虽然没有接受正规的基础教育，但学力出群，其成绩常常居于首位。尤其是在坪内逍遥、大西操山的指导下，文学、美学的学识进步很大。

1894 年，他以题为《论审美意识的性质》的毕业论文获得前所未有的 9.5 分的高分。当时《早稻田文学》马上刊登了这篇论文。毕业后，逍遥举荐他当了《早稻田文学》的编辑，并开始写《悲剧论》（1895）、《西鹤论》（1895）、《关于新体诗的形》(1895) 等评论文章，并一度对创作小说感兴趣，写了《白色风暴》(1897)等许多短篇小说，但未获得预期的反响。他转到母校文学系当讲师，教授修辞学、西方美学史、中国文学史等课程。与此同时，担任《读卖新闻》“周一附录”的主编，继续从事文学评论，其中《批评家的左右眼》（1897)指责某些论者用

德眼（右眼）来抹杀审美眼（左眼）所观察到的价值的倾向，同时指出“作为美学批评，如果用这种道德与美学的关系来审视，倒不如从一开始就不要张口好了”，这一语引起文坛很大的反响。这一年，他与后藤宙外、伊原青青园创刊《新著月刊》（1897），并合著评论集《风云集》（1900），开始活跃于文坛，与后藤宙外被认为是早稻田培养出来的二秀才。

1902年，由母校保送赴英、德两国留学，先后攻读美学、心理学和艺术史，对戏剧产生浓厚的兴趣。 1905年，抱月学成归国，重返母校讲坛，讲授美学，但他强调“我们早稻田文科是立于哲学和文学的交叉点”（《再时兴的〈早稻田文学〉谈话笔记》，1918），也就是说，他没有将美学作为学问来研究，而是重视以美学为基础的文艺理论和作为应用美学的文学评论的实际工作。

他初期的文学评论，提出两个主要的论点，一是文学不应受科学与道德的束缚。他的第一篇文学论《如是文艺》（1905），就强调文艺是至上的、绝对的，将超越知识和道德。但是，那是刹那的，还原知识时就与道德有关。不过，受科学和日常道德制约的场合，则是文艺的异端。二是求新的同时，要保持和发展旧的，新旧应并存。他在《秋夜放谈》（1905）中就提出日本文坛从西方引进的象征主义，应该是东方的、日本的风格。其结果达到枯寂、孤独、悲哀的审美愉悦。只是，日本近代文明的变迁是地理性的、空间性的，各种东西缩影式地并存。在西方一二百年间交替兴起的思潮，目前在日本像走马灯似的运转着，因此一切东西都有存在的意义。因此追求明日的新，同时要充分地发展昨日的旧。前者是说明文学的主体性和自律性问题，后者是解决传统与西方关系的问题。

翌年，坪内逍遥邀请他协助复刊当时已停刊的《早稻田文

学》。他在复刊号卷首发表了长篇论文《被囚禁的文艺》（1906），进一步具体地论及上述的两个基本论点。它以19世纪的欧洲文艺思潮的变迁为背景，将西方文学的历史分为感情中心的文学和知性中心的文学，来阐述文学上的理性、道德与感情、情趣的关系问题，并以但丁为例，说明至19世纪，最显著的现象是自然主义与道德问题，但其后半叶也不妨说它是自然主义、写实主义的时代。自然主义是文艺上的科学主义，是再次被知性所囚的文艺。与之相反，有神秘主义、象征主义。特别是可以将20世纪初企图取代19世纪末的自然主义的诸思潮概称为象征主义。从横称呼时是情趣性的，从纵称呼时是宗教性的。这就是以感情作为生命的东西，分离被19世纪后半叶的知性所囚的文艺，就是今日的文艺。文章还从东西方的情趣和宗教的不同文化的角度出发，进一步就这个问题论述道：

我认为情趣也好，宗教也好，然而除此之外，应该有适应日本现代的特殊情况的文艺观。也就是要正确地发挥日本的或是东方的文艺。时间是在国家兴盛、国民产生自觉之机。从根本上说，东西方的感情毕竟不同，是不容易混合的。发挥这种感情的文艺，东西方各有异彩而存在，这是当然的事。就算世界一统了，文艺也不可能相同。当前首要的是充分地发展自家。

因此，抱月在文中最后强调："日本首先必须确立日本乃至东方的文明"，"日本文艺的特殊刺激，在于发挥东方的情趣。还要建立解决情趣的、宗教的、东方的这些关系的理论"。可以说，这一长篇论文进一步发展了他的上述两个基本点，而

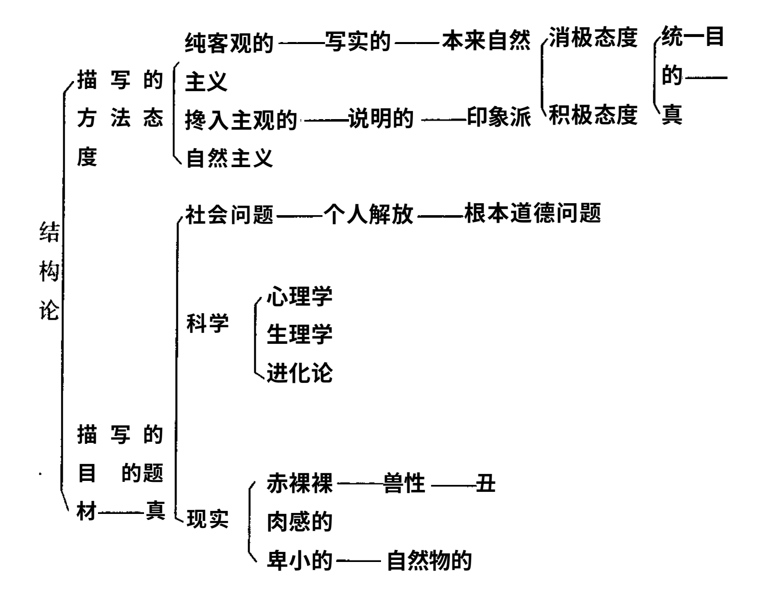
且着重强调了作为一般文艺思潮，必须尊重面对日本的现实的艺术境界。这些论点，成为其后他的文艺理论和文学评论的基础，对于自然主义走向日本化，以及发展为新的象征主义的文艺思潮，产生重大的理论指导作用。这篇文章发表后，大大地提高了他在评论界的地位，“成了樗牛殁后的评论界的第一人”①。

抱月在自然主义理论的建设方面做出重大贡献的，是以其深厚的美学理论和丰富的艺术知识，系统地论述日本自然主义文学产生的根据及其价值和意义，建立了自然主义的理论体系。他的《文艺上的自然主义》、《自然主义的价值》（1908）、《艺术和现实生活之间划一线》等，构成其自然主义理论的核心。

岛村抱月从结构论着手，分‘描写方法态度’和‘描写的目的题材”两个方面，来论述自然主义的构成。他在《文艺上的自然主义》一文列出下表（292 页）加以说明。

从这个构成表里，明确地显示抱月强调日本自然主义者的基本态度和最终目的，就是求‘真”，以及根据自然科学的实证的认识方法，用心理学、生理学、进化论的观点来观察自然和人生，解释社会的现象。在描写方法上，将自然主义分为纯客观和搀入主观两种，并指出前者“写自然的时候，尽可能真写、细写客观的本来面目”，“宛如映射在明镜上的事像一样”，并且“尽可能完全无念无想地用谦虚的心来迎送其事物。从这里便产生排技巧、排主观的倾向”。他将这种态度视作消极的态度。后者“用某种方式，再搀入一度被排斥了的主观”。他主张‘内在的写实”，挖掘内在的痛苦与悲哀，多少搀杂主观

①杉山平助《文艺史五十年》，第 297 页，鳟书房 1943年版。



价值论——所谓真的目的的美学价值如何

的因素。也就是说，作家感受了自然的事像，缠绕在自己的印象之中，然后原原本本地再现出来，即将感觉世界中对外物的印象，以及由此而产生的情趣上的印象合一，留声机式地再现，而这种印象也表现作者本人的个性和感情，以说明自然为目的，他将这种态度视作积极的态度。

抱月还就方法态度上研究的“外形论”和目的题材上研究的‘内容论’两方面,更详细地论述了这个问题。在《自然主义的价值》一文中，他首先假定在意识内的知性现象（包括判断）为客观，情意现象为主观，然后将客观在意识内生起时主观的情意呈现反应作用的状态，分为四段境地，即第一、二境地的情，是不能产生艺术的，但第二境地的情是抒情的主观的表

白，是一种情绪的主观。第三境地的情绪从知性分离来描写，浪漫主义中的主观倾向便多是属此种。第四境地的情趣是第三境地的结果所产生的印象，是情趣的主观，印象派的艺术所表现的主观属于此种。

其次，他说明主观分抒情的、情绪的和情趣的三种，自然主义因为抒情的主观打破其内容、目的的自然的真；情绪的主观由于情的夸张而产生技巧上的作为，同样遮盖自然的真，所以它排斥的主观是抒情的和情绪的，也就是断绝第一、二境地的为利己的道德考量而产生的技巧之念。第三境地知情融合，是艺术的极处，但也是排主观、排技巧、无思念地描写自然。而第四境地从情趣出发的忠实描写时，则渗入主观。

抱月与花袋、天溪主张的排主观、排技巧、无念无想的自然主义不同，还在于他重视在第四境地的情趣状态下的创作活动。因此他在文中特别强调说：

感想在达到第四境地之前，是不会拿起描写的笔的。然而从第四境地的情趣开始着手忠实描写的时候，就要插入主观。即所谓印象派的自然主义。然而此种描写的归结也在于活现第三境地被客观化了的世界。如果不超越第三境地的描写而达到第四境地的情趣的话，那么就是乏而无味。就自然主义来说，双方是能够相合的。

也就是说，抱月将自然主义分为两种，一种是本来的自然主义，以描写绝对客观的现实为目的；一种是印象派的自然主义，是以说明自然为目的，用从自然接受的印象作为表现自我人格的手段，通过某种方式再次导入被一度排斥了的主观，而文学的极致在于两者的调和。

第三，在此解释的基础上，他提出：外形上的自然主义之所以要排斥抒情的主观、排斥情绪的主观，是因为此等东西皆打破或遮盖自然的真。因此他企图摆脱方法态度上的外形论，而构建其目的题材的内容论，目的是说明自然主义的“真”，即自然主义的价值的所在。他以易卜生的社会问题、左拉的科学性、莫泊桑的现实性来说明其共同的意义是道德的也是实际的目的。他的观点是：文艺的目的是美，有两极互相动摇着，一极是愉悦，一极是实际的意义。两者都是作为美的成分而进入文艺。如果文艺脱离这个统一的目的，就没有价值。所以在文艺上，“真”只不过是完成美的一种材料，“真”在拥有最多的美的价值范围内才有价值。因此，在这个意义上，其所谓“真”所包含的道德的意义才被承认。他说：

以为自然主义是以只描写男女间的兽性为主旨，以及将自然主义等同于道德的本能满足者，都是自然主义论中的两大谬见。只要肉欲是现实的一部分，那么为了描写真的现实所需要，甚至提出这个问题来，也是无可厚非的。因此可以给自然主义安上一个大胆之名。然而，其肉欲一定要通过包容在全景的背后的、严肃而深刻的意义上加以摄取，并以这方面作为注意的力点来审视，肉欲也就带来严肃的意义。

因此他最后的结论是：自然主义与一般的思想相连。(一)发挥破坏因袭的新机轴；(二)重视科学、经验、现实，排除所谓理想；(三）直接指向绝对神秘的宗教的倾向。以上是在现实中直接观察到的绝对的东方的倾向。自然主义就是要在文艺上极端实行充实展开现实而达到目的的思想。他们如今一度让憧憬的主体返回现实，返回现实的生。自然主义也可

以听到这种呼唤。

他将上述论文结集出版《近代文艺之研究》，并写了代序《论人生观上的自然主义》，这部文集被视为“日本自然主义的经典”①。他还写了《怀疑与自白》（1909）、《观照即为人生也》（1909）等，进一步以美学为依据，从哲学、宗教、文艺三者的联系中，深入挖掘美与实际生活的关系，强调谋求真与美统一的观照主义，展开其艺术的本质论。

首先，他解释美学上的美的观照（Asthetisch Betrachtung）。他说，美的观照就是所见所感的意识运动，是所见所感的统一。我等欲通过艺术观照人生，但不欲用艺术来实行人生。所谓观照，是就部分的现实来直接瞑想全部存在的意义。只是在体味原原本本的现实。因此在真正的意义上说，真地观照人生的艺术，就是为人生的艺术。

其次，他强调对人生真的起作用的，是现实的观照。他怀疑他们自己能够真的处理人生问题的程度，以为随着深入接触实际生活，一定又变为回到一度磊磊的灰色的现实，因此怀疑原原本本真的充实了的我是不是应该永续。由此而怀疑现代的哲学和宗教，以为如果哲学和宗教在现代真的有生命力，那也只是存在成为其素材的现实感中，在组织和结论上是没有推动我们的力量的。因此他非常怀疑哲学和宗教对人生是否有起作用的力量。结果，实际上在现代真的起作用的，就是纷繁的现实的观照，即是只有文艺。至少只有文艺才能运动全部机能，完成逼近第一义生命的使命。

第三，他阐述文艺与第一义生活的关系。他认为第一义生活的最明显的发现最刺激的东西，是哲学、宗教，还有文艺。

①荒正人等《概说现代日本文学史》，110页，高书房1953年版。

而且现在的哲学、宗教，至少触及如上述的部分我的第一义的生活。因此成了从哲学的哲学、宗教的宗教的本领脱离开来的东西。用一句话来说，现实的观照即是文艺，他并给它起个名字，那就是哲学的文艺化，宗教的文艺化的现象。他作为其结论写道：

一并审视哲学、宗教、文艺三姐妹，我不禁认为现代最具生命力的是文艺。事实上，举全力送给我的第一义生活刺激的是文艺。固然其深浅强弱各种各样，但我只认为好歹能完成运动全部机能绕回到第一义生活的使命的，就是文艺。让人联想赋予现实的人生的切实的第一义。正因为惟让人联想的，既不是宗教，也不是哲学，而正是文艺。(中略)不管怎么说，现代文艺的地位，比起哲学、宗教来，有意义得多。我的第一义生活或深或浅，都是文艺给予我最大的满足。

岛村抱月的艺术论中，主张通过观照，彻底探求人生作为第一义，强调艺术的使命的路径是：为功利的艺术→为艺术的艺术→为自己的艺术→为生的艺术，最终是“为生的艺术”，从而将人生和艺术的关系作为美学的最终的目的。他的理论工作，不仅为日本的自然主义文学运动打下了理论的基础，而且对于近代日本文学理论的发展，产生了不可忽视的历史性的作用，在近代日本文学评论史上占据首要的地位。

第七节
长谷川天溪及其他自然派评论家

在自然主义评论家中，对确立日本的自然主义理论作出

巨大努力的，还有长谷川天溪（1876～1940），他原名诚也。生于新泻县刈羽郡高浜町的一个藩士家庭。在东京专门学校（今早稻田大学）文学系时代，师从坪内逍遥、大西操山，任《早稻田学报》编委，对文学、哲学，以及科学、宗教产生极大的兴趣，并开始从事这方面的翻译和介绍工作。毕业后，入博文馆，担任《太阳》杂志的记者，并以批判同为《太阳》杂志记者的高山樗牛的《论美的生活》为契机，写了《何谓美的生活》、《何谓新思潮》、《何谓自然主义》（1902）等，主张从尊重科学的立场出发确立理想。他虽然受左拉的影响，强调了研究科学的必要性，但写《科学精神之缺乏》（1904）、《文学的试验方面》（1905）等文论时，提出文学家也是一介科学家，应在科学研究结果的基础上来确立理想。具体地说，就是通过生理学及其他科学研究现实，并从那里形成人生的理想。与此同时，他又说，这并不一定意味着要应用科学的方法。他在《幻灭时代的艺术》一文，却又宣布放弃科学的方法，认为用科学的眼来观察现实，会马上体味到幻灭的悲哀，于是他强调“如今一切的幻像都被破坏了”，也就是向来的一切宗教道德都被破坏了，作为一个处在这个幻灭时代的艺术家，其态度应该是：“使将来的艺术，排除在拥有幻像势力的时代产生的艺术游艺的分子，在真实上确定其基础。幻灭时代世人所希望的，是描写真实的无修饰的艺术”。因此他积极提倡以“无念无想”替代自然科学的方法，“直接面对现实的世界，进一步发现其意义，就是我等的前进的道路”。这些理论活动，为其自然主义理论的展开作了某种基础的准备。

其后，他写了《排除理论的游戏》、《无解决与解决》（1908）《暴露现实的悲哀》、《现实主义的诸相》（1908）、《自然与不自然》（1908）等，对理性和科学采取怀疑乃至否定的态度，而主

张原原本本地追求实际人生的真实，为建立日本自然主义理论效了犬马之劳。

1910年，他接受博文馆的任务，赴英调查出版事业的情况。回国后兼任早稻田大学讲师，教授英国文学。晚年对佛洛伊德的精神分析学产生浓厚的兴趣，投入了这方面的研究，出版了《文艺与心理分析》（1930）、《远近精神分析观》（1936）等专著。

日本自然主义的纲领性口号“破理显实”和“无念无想”，就是长谷川天溪在《排除理论的游戏》一文中提出来的。文章叙述了如下论点(一)所谓理想,只是宗教家、哲学家巧立的定义,其终极的真理也好,至善也好,等于画饼充饥,是一种远离现实的空论，惟理论游戏的结果。文艺家要排除理想，因为理想之物是极其漠然的，与现实人生是没有关系的;(二)宗教家和哲学家的想像力和推理力，属于两种远心力，也只是一种空想、一种推理的游戏。文艺上的想像力和推理力，更是远离现实世界，与人生无何等价值，也只是一种理论的游戏而已；(三)在学问界,有一种叫科学的研究,其特色是反对从空想的理想来演绎，而认为必须采用归纳法。但科学研究亦理想化，归纳法加入推理的游戏，则破坏其长处，也就全无意义；（四）为艺术的艺术主义、为功利的艺术主义，都容易流于理想的，并且根据脑子里制造出来的理想，来观察现实，或企图创造现实世界的幻像。如果不破除此弊习，采取所谓无念无想的态度，则决不能产生有朝气、有生气、有血气的文艺。所以文章的结论是 自然主义的主要目的和立脚点是‘破理显实”,他写道：

究竟所谓理想是什么？宗教家、哲学家、诗文人都分别下

了巧妙的定义，大概是想发挥其尊严和微妙吧。但吾辈所见，这只不过是理论游戏的结果，是与这个现实世界毫不相干。要研究和解释切身的人生诸问题，就必须将这些理想看做是无用的点缀。而文艺上的自然主义的立脚点，正是在于达到破除理想的境界，即破理显实。这就是此主义的主要目的。(中略)抛弃一切的理想,直观现实,发现新的意义,此乃是我等的任务。

所以这篇文章的副题冠以《论所谓自然主义的立足点》，并且在其他文章中，也反复地叙述这些论点。

天溪强调‘破理显实’论的同时,还提出‘无解决’论。他在《无解决与解决》中强调在保守无解决的状态下描写现实，就会产生艺术，并说：“去因袭而制作的幻像世界，回归现实，正是吾人首先执著之道”，而“此现实正是在吾人的胸中应创造的新世界的出发点。然而此出发点分为二条道路。将一条称作无解决之道的话，另一条就是解决之道”。他主张“面对纷繁的现实界，不要下任何理想的判断，即不要赋予解决，凝视原原本本的，就是自然主义，此处就是艺术的范围”。简而言之,他断定艺术的全任务,就是在于走‘无解决之道’。

天溪在自然主义论中最为偏颇的论点，一是认为现实包括灵和肉两面，而且强调了肉的方面，将肉一元化。因而他批评理想派重灵轻肉，以征服肉来作为最终的理想而回避了肉体方面的描写，就是描写也是作为恶德来表现。同时他主张自然派追求的现实，是肉征服灵的现实(《无解决与解决》)另一是自然主义重现实，其必然结果，就是必须表现国民性和日本的国家主义(《现实主义的诸相》)。

长谷川天溪的这些论点，给日本自然主义作家提供了理

论的依据，也给日本的自然主义，尤其是后期自然主义带来很多消极的影响。在这点上，岛村抱月的积极的自然主义理论弥补了他的这些消极的因素，使日本的自然主义文学运动取得某种暂时的平衡。

日本自然主义者们往往在理论上将自然主义和现实主义混淆，其中长谷川天溪是负有重大的责任。他在一系列文章中分不清自然主义与现实主义之差别。他认为所谓写实主义就是只表现表面的事实(《幻灭时代的艺术》),忠实地描写自然界,即弃我之主观而服从客观之相(《排除理论的游戏》),也就是不走抽象的世界，而以全部一举手一投足的现实为标准的(《现实主义的诸相》)同时又认定自然主义是杂有主观的现实主义(《自然与不自然》),自觉的现实主义在哲学界显示的最新的形式是实际主义，而在文艺界表现的就是自然主义(《暴露现实的悲哀》)。他的理论的混乱,在一定程度上造成日本自然主义与左拉自然主义的乖离，以及自然主义与现实主义的混淆，给未成熟的近代现实主义的健康发展带来不少消极的影响。

自然主义的评论，到了相马御风(1883～1950)和片上天弦(1884～1928)已经没有多少新的见解，更谈不上构建独创性的理论。相马御风提出自然主义是“文艺上的主客两体的融合”的论点，他说所谓写实主义是以知性客观为主的文艺，与之相对的情绪主义，是以情绪主观为主的文艺，而在这两种主义的格斗中便产生自然主义。这样最终失去主客两体的界线而合为一体。但他的主客合一与抱月的观照的态度不同，他采取的是知性的态度，不求外而求内，以至内省，剖析自我，从中发现近代人的苦闷，追求自我的刹那觉醒，以体味人生。片上天弦则认为文学不是娱乐，而是生命的感觉，所以要正面

大胆地表现未能解决的人生事业。这样就需要建立新人格的新人生观，而近代罗曼蒂克的生活及其艺术，就具有向不可的欲求奉献新的生命的活力。所以他主张罗曼蒂克的根本精神同人的生活一起，是不尽不灭的。无论是欢乐还是痛苦，都会敏感到生活的刺激，感得人生的真正兴味。这种时候，需要的是夸张，即是敏锐的感受。最后他甚至羡慕实际生活的浪漫虚幻色彩。至此日本自然主义论明显地分化和变质。日本自然主义理论活动也走向低谷。

属于自然主义评论家、作家的，还有小栗风叶、真山青果、近松近江、上司小剑、中村星湖等，但他们中许多人只是昙花一现，就被人们遗忘。

日本自然主义文学运动以评论和小说为主体，但也涉及诗歌、短歌、俳句的领域，其影响是深远的。

第九章 自然主义与反自然主义的对立

1907 年论争的序曲——围绕“自然主义价值论”的大论争——安倍、抱月学问式探讨及其延长线——对自然主义的最后批判和啄木的总结——厨川白村的建设性理论及一个时代文学的结束

第一节 1907年论争的序曲

自然主义流行之时，兴起了种种反自然主义的文学思潮。自然主义内部、自然主义与反自然主义之间展开了多次论战，无间断地持续长达四五年之久。

作为自然主义理论先声的小杉天外的《初姿》序写道“让人感到艺术之美的人，应该如接触到自然现象的人的官能那样，可以使之普遍和平等。(中略)我们只让读者的空想，让读者的官能感到犹如世间的实事，我的作品就完成应做的事了”。也就是强调要彻底贯彻客观的写实的意图。

田山花袋继天外之后写了《野花》序，说明文坛一方面存在极不自然的妖怪谈，一方面存在一派以写实为旗帜而怠于

心理的描写。其中有抱着粗糙的不自然的主义者，黑夜蒙着鬼面吓人者等等，但在这种情趣中决不会产生杰作，也不会出现大文学。作为其证据，就是：现今文坛到处的现象是为了作者的小主观，自然被牺牲了。他指出欧洲自然派虽然存在某些不健全的恶弊，但为了不杂有作者的小主观，到处可见大自然的面影。因此他强调“人性的秘密也好，恶魔的私语也好，都想渐次随意描写。这样，自然的面影虽然朦胧，但似乎可以在明治文学显现出来了吧”。从这里可以看出，花袋虽然赞同描写上的客观态度，但他还主张舍弃“小主观”，而不完全同意天外的彻底贯彻的纯客观性。

为此天外在《流行歌》序中再次强调了客观描写法。他说；

自然是自然，无善也无恶，无美也无丑，只是某个时代、某个国家、某个人捕捉自然的一角，随意加上善恶美丑之名。即使对小说或思想的自然，无理由羁绊于孰是善恶美丑，可叙或不可叙。仅让读者的官能如感触自然界的现象，使读者能够明了地想像作品中的现象就足矣。

正宗白鸟赞同天外在《流行歌》序文中所提出的观点和方法，与花袋的观点存在微妙的差异。由此引发了一场花袋和白鸟围绕“大自然的主观”的论争。此前，白鸟在《读卖新闻》1901年7月1日的“周一附录”栏上，对花袋的《野花》及其序文的论点提出了批评。他指出尽管作者频频运用心理解剖，但还不能认为性格描写是精巧的。而且比起作品的巧拙来，更重要的是作者的根本态度，即企图以主观染上自然，用小指来活动作品中的人物，这种态度就是怠于心理的描写，就是以

为心理描写必须容许介入和解释作者的主观。这样作者的目的暗示了“自然的归趋”,即描写自我,让人感到普遍的人生世象，这就是艺术的目的。也就是说，白鸟主张采取冷淡地观察和客观地叙述社会状况的态度。

花袋在同年8月的《新声》上发表《作者的主观》一文进行辩护说：主观有两种：一种是作者的主观，另一种是大自然的主观。易卜生、左拉通过19世纪的思潮发展起来的大自然的主观是大的。何谓大自然的主观呢。就是始终成为具象的，包容暝想的、各种倾向主义主张的，而且使之成为具象的，这就是大自然的主观。

花袋不是专业评论家，理论准备不足，所以对“大自然的主观”的解释含意不清。白鸟再次在《读卖新闻》(9月2日)上提出质询:主观当然要预想客观,那么与‘大自然的主观’相对的“大自然的客观”又是什么呢？左拉痛骂社会的冷酷，慨叹个人的迫害是大自然的主观吗？同时尖锐地指出：左拉虽说写实、自然，其实那是手段。再没有比人预测丑恶更是主观的东西了。你所谓的大主观只是纯客观的。大小主观之辩毕竟只是无用之论。

花袋就此在《太平洋》上再次阐明自己的观点,说:所谓大自然的主观,是指这个Nature自然地让天地发展的形，以此类推，在作者即一个人的主观里也留有大自然的面影，因此作者的自觉的主观，当然能够与大自然的主观一致。他还以左拉为例，说明左拉虽是主观诗人，但这主观并不是普通意义上的作者的主观，勿宁说是有大自然面影的主观吧。由于文明的发达，会进一步激起露骨地发展人性的本能，因此自然主义从根本上说，完全具备主观的性质。也就是说，花袋强调“大自然的主观”,目的是说明疏离主观(在这种场合即自我),只

是映照出原本状态的写实性的写实。即不是外面的模写，而是通过小主观来捏造客观，完全是人为的、技巧性的东西，所以应该避免。经过花袋对这个概念的整理和解释，不仅有助于对花袋发展日本式自然主义的本质的进一步的理解，而且确立一种日本近代性的新文学理念。

这是自然主义内部的一次小小的争论。

自然主义与反自然主义的论争，是评论家樋口龙峡、田中王堂、片山孤村、上田敏、生田长江、鱼住折芦、安倍能成、木下杢太郎采取批判自然主义的态度而展开。所以接着上次内部论争之后，是以长谷川天溪发表了《排除理论的游戏——论自然主义的立足点》为契机，引起木下杢太郎（署名太田正雄）等的批评，从此揭开了论争的序幕。

天溪在《排除理论的游戏》一文认为文学的理想和想像力距离现实遥远，“所谓理想只不过是理论的游戏的结果，因此几乎与这个现实世界无关”；而“所谓真理是可以说明此现实世界、此人世的东西，其他东西无论如何巧妙、如何幽玄构成，那也只是空想，只是理论的游戏”。为此他反对理想主义的文艺。认为理想主义的文艺，似是远离现实人生的东西，似是现实人生的影子，是无实质的思想的。所以从理想来眺望人生，什么美、诗、恋爱、善、恶，以及其他种种，都远离了现实而理想化。这样善恶正邪都由理想来判断，现实的发展就局促于理想的铸型。因而他主张以自然主义补理想主义之缺，忠实地描写自然界，即舍弃我的主观，服从客观相，以矫正理想主义之弊。总之，天溪认为：“根据在自己脑子里制造出来的理想，或从其他方面给予的思想，来观察现实世界，或制作现实世界的幻像。破除此弊习，如果不采取所谓无念无想的态度，就决不会产生有朝气、有血气的文艺”。

因而天溪的文章强调重建自然主义的新的意义，也就是“文艺上的自然主义的立足点，必须真正达到破理想的境地，即破理显实，这是此主义的最大的目的”；也就是说，“抛弃一切的理想，直观现实，发现新的意义，这就是我们的任务”。

木下写了题为《问〈太阳〉记者长谷川天溪氏》(1907)一文，首先就何谓“自然主义”、何谓“理想、现实”和何谓“真理”等问题向天溪提出质疑。

木下的文章指出，就“自然主义”这个词义来说，天溪的所谓“自然主义”，与历来文艺史家所使用的“自然主义”不同，即不是单指文艺上的问题，而且是指及于人的活动整体的新的运动，及于宗教、哲学、伦理及现今的科学、其他的精神活动。而天溪的所谓“现实”乍看似是指肉体之意，其实是指“破理显实”，将理想看做“理论的游戏”，与现实世界无关。而在天溪看来，所谓“真理”也只是空想。

接着文章批评天溪将现实、理想、真理三者对立起来，并就三者的关系作了说明：“发现可以说明宇宙真理的地方，并不限于知性方面，知性加上意志和感情的色彩，才合成理想，有了理想，才有人生的活动。故并非与现实全然无关，相反是相互依存的。没有理想时，决不可能有人生的活动。理想是动力。又是今人对未来所作的准备，所以理想决不是梦幻，不是离开现实的波罗密①”。

同时文章提出“以‘无念无想’的态度能‘说明’现实吗”的质疑，并且指出：所谓无念无想已经是绝于诸种心象的状态，是相对的东西一个也没有的、绝对的状态。因而，以此状态来批判和说明有念有想的相对界，又具有什么意义呢。

① “波罗密”，佛语，由此岸到彼岸的意思。

木下还就天溪的科学归纳的研究态度提出意见，说明归纳论法（即科学的观察、实验的态度）不是科学的一切。科学的目的是存在于一般法则。要进一步将此法则作为假定，由此演绎而求真理。故演绎是科学必须的。因此天溪“所谓科学的研究方法及其他，也要使之理想化，它与现实世界距离甚远的理论云云”，是很难解释其意味什么。天溪若排斥科学的演绎方面，就不外是全然否定科学。若排除科学这方面，要求得真理是不可能的。实际上，现实世界应用此科学而获不少的恩泽。这是最大的现实。而天溪排斥此现实，又以什么来说明所谓人生的标准呢。那么天溪的“直接面对现实世界，更多地发现其意义”，又是以什么作基础呢。排除一切抽象的作用，不就只有肉体上的生活了吗。所以他强调“天溪氏的说明是暧昧的，而且颇难理解的”。

在文章的最后，木下就天溪的“文艺的目的不单是给人快乐，还有教示的主要目的”的主张提出反论。首先指出“教示”含教导之义，首先在文艺来说，是不可能的。因为教导必须有理想，然天溪是排除一切理想的，这就存在矛盾。其次说明文学可以说明现实，加入自己的人生观、道德观等，但文艺单纯为说明人生观和道德——为这样狭窄的功利主义——艺术的存在和价值就得怀疑，因为人的艺术活动是有更深层的意义的。

作为对木下杢太郎的反驳，天溪又发表了《再论自然主义的立足点》（1907），重复强调了原来的论点。通过这次论争，自然主义更积极公开表现自己的文学主张。

接着还有一次论争，是上田敏从反自然主义的立场出发，以西方文学知识作为基础发表了《自然主义》（1907）、《欧洲的自然主义》（1907），他解释性地说明各国的自然主义应该接触

各国的现实与时代，“在日本，自然主义是怎样起变化的呢，我们应该看一看自然主义是如何成为日本自然主义的”。他在《自然主义》一文中，特别点名批评了岩野泡鸣，指出岩野的论说中认为日本的自然派是以欧洲的自然派为基础并进一步推进的新自然主义。岩野的这种态度，就是这派的本领。这样不就是珍重他人的残肴，而冠以自然主义之名吗。他还批评岩野提倡半兽主义、刹那主义，是要从所谓自然主义独立出来，那么将岩野及其一派称作半兽派或刹那派不是更好吗。于是，引起了岩野泡鸣、相马御风的反驳。他们表示，他们“不能同意只以从欧洲文艺史获得的知识作为标准，来对待我国文坛的态度”。

1907年的这三次论争，奏响了自然主义与反自然主义更大论争的序曲。

第二节
围绕“自然主义价值论”的大论争

第四次也是最重要的、规模最大的一次论争。这次论争是反自然主义论者后藤宙外发表了《自然主义比较论》(1908)和樋口龙峡发表了《自然主义论》(1908)之后，岛村抱月作出反应而发表了《自然主义的价值》(1908)，以此为导火线，引发了以岛村抱月、长谷川天溪、片上天弦等为一方，以后藤宙外、樋口龙峡、川合贞一、田中王堂等为另一方，展开了自然主义与反自然主义之间最大规模的论战。这次论战被反自然主义者形容为“自然主义论者受到四面八方射去的非难攻击的箭，

陷入了狼狈苦战、破绽纵横的穷境”①。

后藤宙外的《自然主义比较论》着重批评自然主义论者的主张不统一、四分五裂和分析自然主义论者的各种观点。

一是将田山花袋、长谷川天溪称为“安于无理想派”(又称“排理想欲求悲痛派”),批评他们虽自称无目的、无理想,但他们常提倡打破旧道德、旧习惯,确立个性,这就是为贯彻文艺上的目的而努力,这里就潜在一种理想

二是将岩野泡鸣称作“排理想盲动力派”,指出泡鸣排理想,但不是无目的,他是有目的的,是以悲痛苦恼作为终极的目的。同时批评泡鸣将破坏的主观看做自然,主张直接描写刹那的盲动力,是偏于且执著主观的色彩。

三是将岛村抱月为中心的《早稻田文学》派称作“希求解决悲哀派”,指出抱月是立足于善因善果论而产生对既成社会的不满和不平,内观心性,以为那里先天地存在难除的缺陷、矛盾、苦闷的斑痕,勿宁说对人的关系是枝叶论,其未解决的成立也可以溯源于此。这虽说似是暴露现实及修饰现实必然感到的悲哀,但这也是从隐蔽社会整体的实际观察而来的结论。同时批评这是偏于所谓灵、过重于思想的弊端带来的变态现象。同时还指出片上天弦关于自然主义文学要表现苦闷的现实生活真相的论点,是见现实的表面而不见现实的暴露,从根本上说,存在自杀的大矛盾。

在此之前,漱石的门下、非自然主义者的生田长江乘自然主义论展开的势态,发表了共分八章的长篇论文《自然主义论》,第一章,主要从美学上的概念和历史上的概念来阐述何

①后藤宙外《自然主义比较论》,《现代文学论大系》(2),第135页,河出书房1953年版。

谓自然主义，指出自然主义有理想和实际两面。世上责难自然主义者，大体都是见其实际而不见其理想。第二、三章，辩明自然主义的理想特征和实际内容是：有实际的倾向（Realistic Tendency）、有鲜明的印象（Visualization）、打破习俗(Conventionalism）、尊重特性，相伴地方的特色（Local Color）、表现人的兽性，相连世界的丑化（Verhasslichung），以及严肃的态度。其中特别从人性的二元论和进化论出发，来说明人性存在人的性情和兽的性情两面，但又强调作家对人生应有严肃的态度，第一义就是伦理的态度，处理人类社会黑暗面、肆无忌惮地表现人的兽性的时候，要常保持这种态度。第四章至第七章，从理论上阐明自然主义的价值、自然主义与写实主义的同一与差异、自然主义与象征主义的关系。第八章，详细叙述日本自然主义发展的几个阶段后，分析了对待自然主义的几种不同态度，第一种是对自然主义、特别是欧洲自然主义无学无识；第二种是从兴趣方面或从文艺以外出发点，对自然主义加以排斥；第三种是不将自然主义作为新倾向，虽无正面反对，但却采取冷淡的态度；第四种是不服甚至采取攻击日本自然主义的态度。最后就自然主义的利弊指出：田山花袋以及岛村抱月等新早稻田派诸氏的努力，无疑对自然主义作出了贡献，尤其是夏目漱石、岛崎藤村、国木田独步代表当时小说坛的新倾向，没有以恋爱为中心而触及严肃的生活问题，产生了一股新鲜的潮流。但由于当初自然主义派诸氏的极拙劣的制作，累及自然主义其物，妨碍自然主义其物的传播和普及。

所以后藤宙外在这篇文章中将生田长江划为“折衷的宽容派”，说生田的立场是稳当的，可以认为是对自然主义的宽大的批评家，富于同情的局外人。

樋口龙峡在《自然主义论》一文中，首先分析了文艺史上

的自然主义的“三面六相”，自然的第一面具有二相，即一是作为物质界的自然，正与心世界即精神的世界相对；一是作为物质的自然，是与灵相对的肉的意义。自然的第二面也具有二相，即一是与理想对立，作为理想的对照是现实，排斥理智的主观要素；一是与技巧对立，作为技巧的对照是赤裸裸的事象，排斥技巧的人为要素。自然的第三面，一是天然的原本属性，先天的性质，即物的本性，人的天性，这是第五相；一是正常之义，其对照是变异，就是天然所生，若失去正当，也不是自然。其次详细论述自然主义与写实主义、自然派作品的特色、直写与模仿、写实的哲理的纯粹的三种自然主义、技巧与自然主义、无理想与新理想、主客两体的融合、自然主义与新自然主义的价值、自然主义的人生观、现实即真与情生活、情的生命与人生、人生与艺术诸方面的问题。最后主要从哲学思想、人生观和美学的角度出发，就自然主义的历史意义和理论意义及其价值指出四点：

第一，反映了混乱、动摇、烦闷的近代思想，介于新旧两种信仰、新旧道德和新旧思想之间，这是近代思想界的无解决的现状。自然派的议论因人而异，尽管其观点支离破碎，而在描写这种现代的烦闷和无解决的人生却是相契合的。但同样作为研究人生的文艺，与思想问题是相通的。作为描写世相的文艺，在近代也是惟一应该到达的路径。在这点上，自然主义的主张，有其重要的意义和价值。

第二，反映了怀疑的思想。他们追求新道德、尼采的本能主义倾向，但并未确立其新道德而彷徨于对旧道德的反抗甚或无视道德的境界。其结果形成怀疑的思想，排斥一切传统的理想而陷入消极的状态。自然派的无视技巧，排斥理想的思想，与这种倾向是相通的。这是近代思想界的一大暗潮的

反映。

第三，反映了科学的思想。面对物质科学的异常进步和显著的物质科学成果，对善和美的理想、对科学的真实，也不得不以科学的精神的真伪观念来应对。自然派以现实作真相，以描写人生的现实作文艺的理想，实际上就是将自然科学的精神直接运用到文艺上。

第四，反映了自我实现的思想。近代个人主义一时勃兴，与国家主义或社会主义的思想反目。为了两者的思想的统一，确立新道德的理想，就要求小我与大我的融合统一，实证大小我的相即不二，这是建立在近代科学产物的进化论思想上的。自然派在自然事象找出情之生命的倾向，其根底也是基于进化论的这种新思想。

樋口龙峡在肯定自然主义的意义和价值的同时，指出其存在的四个弱点：一是，自然派在其理论上无视技巧排斥理想，就会完全舍弃技巧，产生现实即真和真即美之间的真理想的矛盾，而只注目于人生的官能的肉欲方面。二是，以一切的现实直接作真相，而不甄别现实中的自然与不自然，以及真与伪，以知性所觅的真的理想，要求属于情的范围的文艺。三是，曲解自我，陷入情即我的偏见，承认人生的情的生命，而无视其他方面。四是，其作品平凡、无趣味，乃至写怪癖的性格，标榜自然却不自然。

抱月上述的《自然主义的价值》一文就是针对文坛对自然主义有无意义和价值的质疑，从理论上就以下几个问题作了论述：

（一）外形的纯客观问题，说明自然派所指的主客观是审美上的概念，即假定知性的现象（含判断）是客观，情意现象是主观。因为客观在人的意识内生起，主观的情意就呈现反应

作用，从普通的种种情绪如同情或反感而达到美的情绪（Aesthetic emotion），最终提升为美的情趣（Aesthetic mood）的境地。

（二）排斥主观问题，认为主观分为抒情的、情绪的和情趣的三阶段。自然派所排斥的是抒情的、情绪的主观，因为它们打破或隐蔽了自然的真。而情趣的主观则无念无想，排主观排技巧地描写自然。

（三）自然的真，是自然主义的内容论问题。强调真是以现实为本，要穿入现实隐蔽的一面，才可以发现人生的真相。因此了解人生的世相，不存在社会问题、科学和现实的内容。也就是说，自然主义的动机，不是在道德（广义的）上，而是在文艺上，即有其文艺的独自的目的。

（四）自然主义的目的问题，认为文艺的两个目的：快乐和实际的意义是作为美的成分而进入文艺，离开这样的统一目的，作为文艺是没有价值的。因此真只不过是完成美的材料，将美放在有价值的范围之内，真在文艺上才有价值。并且说明自然主义以充实现实而展开为目的，肉欲也是现实的一部分，描写真的现实是必要的。同时，批评将自然主义视作只以描写兽性，尤其是男女间的兽性为主旨，以及将自然主义视同于道德的本能满足主义，是反自然主义论中的两大谬见。

文章一发表，后藤宙外立即在《自然主义的无特色》中（1908）批评道：这是“将我国现代自然派杂芜的思想，悉数包含在自己的药笼中。将它总括在一系统之下，企图给予确实的组织，这就是此论文的旨趣”。樋口龙峡的《醒悟的自然主义》（1908）从学问式的角度，分析了抱月以美学为中心的抒情、情绪、情趣三阶段。川合贞一对此从评论的角度补充，他的《自然主义》对抱月的自然主义论提出许多质疑，但集中在

抱月的目的论和内容论上，批评抱月主张大胆暴露隐蔽的一面，这是不能接触真实的全部人生。因为如同隐蔽的一面是现实一样，显露的一面也是现实。因此真实的人生不是存在于自然、物质、现实对文明精神、理想这样的两极，而是存在于其中间，即存在于两者相交的地方。

反论一方最重要的文章，是田中王堂的《论我国的自然主义》(1908)，就有关抱月的客观描写、真与美、暴露现实、自然主义与新道德的关系等四个问题进行批判。首先，王堂认为“认识的作用和情意的作用完全分离，就不能充分理解认识的真相和情意的真相”，因而他反对抱月主张的“感情最初是主观的，后来发展而客观化”，以及“感情进入第三境地(审美的同情——引者注)才能成为艺术的对象”的论点。也就是说，他认为“纯客观的观察”和“纯自然的描写”是不可能的。其次，批评抱月所说自然主义的动机“不是在道德(广义的)上，而是在文艺上”，以及真与美关系的论点，认为“人的活动，是由以真为目的的科学、以善为目的的道德和以美为目的的艺术三方面而成立的”，因此人的生活“要符合客观的法则和充实主观的满足两个条件”。也就是说，“真只是以符合客观的条件为目的，美只是以充实主观的满足为目的，善是居其中间”，因此“真是科学阶段的美，美是艺术阶段的真，善也不是不可以勉强说是道德阶段的真，又是美。但是，真不能直接成善，善不能直接成美”。第三，批判有关抱月的“暴露现实”问题的论点。这是田中王堂反论最重要的一点，也是自然主义与反自然主义之间论争的焦点。王堂认为“自然主义者梦想的暴露现实，只不过是一大迷信罢了。现实虽有老朽，但决不会让隐蔽；现实虽要改造，但决不会让暴露”，同时指出，抱月的所谓“暴露现实”，可以理解为他相信自然主义的极致，是存

在于暴露现实一事。自然主义据此就无条件地将无解决而且仅是原原本本地观察现实作为其极致，因而他反对理想，发挥现实，就只不过是为了暴露所有事象。但是，作为实际行动的方针，他在破坏所有既成物，还原于出发点的时候，又不甘于长期陷入消极寂灭的境界，所以他不面对积极建设的行为就不能安心。作为艺术上的自然主义，即使破坏所有既成物还原于出发点，也只是以观照现实为满足。

第三节
安倍抱月学问式探讨及其延长线

抱月接着发表了《艺术和现实生活之间划一线》和《论人生观上的自然主义》代序两篇文章进行反驳。前者着重回答关于现实生活与艺术，即人生为何需要艺术的问题。后者作为上述论争的总结，但由于没有说明他所论的人生观与自然主义的关系，以及这种人生观有何要求自然主义的文艺，于是安倍能成写了《读近代文艺的研究》（1909)就自然主义的人生观与文艺观的关系问题，与之展开学问式的评论。抱月写了《怀疑和告白》，含有对安倍批评的反驳的意味。安倍又写了《作为自己问题来看待自然主义的思想》（1910)反辩，形成第五次论争。

安倍这篇文章首先批评抱月在《文艺上的自然主义》中的有关理想、现实是第二义，而第一义是真的论点，指出他的第一义的真，与现实的关系并不明确，显然他所说的第一义的真，与现实显然不是同一物，那么第一义的真将是绝对的本体的东西，现实将是它的属性或现象。那么第一义的真就是一种价值意识，然而谁也知道自然主义者注意力主要在现实上。

安倍的意思，实际上指出抱月这一论点，在理论上存在矛盾。其次，从科学的意义上说明给予现实的理论依据的，是自然科学的精神。现实的真，是以科学的精神为后援。可以说，证实自然主义的现实感的根据，就是科学的知识。即使是肉欲的是非问题，也是多少与科学知识有关。诚然“求真得真”就没有什么遗憾，没有什么悲哀。那么又有何暴露现实的悲哀，有何怀疑，有何不安呢？事实决不能这样简单地下结论。再次，批评自然主义以被动地享乐现实作为其现实论的根据，比如他们为了描写人生的真，就描写了肉欲。肉欲是现实生活的一个严肃的问题，但现实生活又不限于这个问题。自然主义所谓现实的真，如果不以我等的价值要求为背景，就没有什么人生的意义。他们不能将怀疑作为怀疑、将不安作为不安来审视，原因就在这里。因而以享受现实为乐为悲，或沉溺或受压迫，这就是以现实作为现实的自然主义的范畴。自然主义将人生视作无理想、无解决，也是在这个范畴之内的。最后一点，就是不应回避现实，但只是接触现实，决不就是接触人生、深刻地体验人生。安倍能成的批评文，充满了知性的理论的思考。

此后，自然主义与反自然主义的论争，不仅限于艺术上的主张，而且扩大到人生观的问题。其中包括个人主义与家族主义、哲学与艺术的关系等问题。第六、七次论争实际上是上次论争问题的延长。先在天溪与夏目漱石之间，后在天弦与安倍能成之间展开。

夏目漱石与自然主义的争论，是由在《鸡头》（高浜虚子）的序文(1908)中不赞成按西方的文学分类法而引起的。漱石反对将小说分为倾向小说、理想小说、浪漫派小说、写实派小说、自然派小说等，而主张将小说分为余裕与非余裕两种。而

且他解释在等待观察、品味此等的余裕才产生事件，才形成对事件的情绪，这些依然是人生。是活脱脱的人生。因而由此等余裕而产生的材料都可以成为小说。它有描写的价值，也有阅读的价值。同时认为高滨虚子的小说就是有余裕的作物。这是早期的夏目漱石被称为余裕派的由来。

漱石文章发表之后，长谷川天溪著文《所谓余裕派小说的价值》(1908)提出质疑或批评：第一，余裕和非余裕的区别根据什么划分？换言之，是主观地区别，即以作者的心态为根本来区别呢，还是客观地区别，即根据作品所显现的材料来区别。漱石的议论似乎是跨主客两面。第二，以自然主义的态度来辩明，自然主义者立于旁观者的地位，现实世界、生死问题、生活问题等都会在其眼中映现出来，明白其问题的种种样相，将善恶美丑正邪都无巨细地映现在心镜上，就有绰绰的余裕来处理。然而，自然主义者是无虚构、无捏造、无修饰地表现其状态。难道其胸中不是有余裕客观地、即原原本本地观察其问题吗。第三，作家胸中多余裕就可以创作出令人紧张的小说，配电所提小鼠的小伙计也可以成为自然主义很好的材料。这一派的人可以从纵横左右来观察这个小伙计，这正是有余裕，正是立于旁观者的地位才能出色地描写。理想派指责自然派使用这种无意义的材料，这就证明其胸中无余裕。自然派活用理想派舍弃的材料，就是有余裕的。第四，通过这样解剖来看，余裕小说是极其暧昧的。无论从材料上还是从作家的态度上来看，余裕小说是何种类是不明确的。天溪在文章中以不同的人生观照的态度，来否定漱石的论点，并宣言余裕派是无价值的。

片上天弦与安倍能成之间的论争，是由天弦在一篇题为《自然主义的主观要素》(1910)的文章中就安倍上述对自然主

义对待人生的态度的批评提出反批评而引起的。天弦在文章中认为，主观的要素，对自然主义来说有着特殊的意义和价值。他说，文艺上的自然主义论，同时也是自然主义文艺的人生观论，也可以说是受哲学上的自然主义思想影响的近代人的苦闷的人生观论。只要是文艺就当然含有不同程度的主观的要素。只是，它在自然主义文艺方面，带有特殊关系的意义。他进一步作了如下几点反批评性的说明：

第一个问题，哲学上和文学上的自然主义存在相异性。

天弦文章说，哲学上的自然主义是客观本位的、机械的、物质的、数量的、主知的人生观乃至世界观。文学上的自然主义的人生观虽然也几乎具有这各种特征。但哲学上的自然主义思想存在的意义乃至价值，在于感觉的、物质的快乐和幸福，大体的倾向是享乐的、乐观的，与痛苦、悲哀、伤心和烦闷无缘。然而，文学上的自然主义实际上是有悲痛苦闷之感的。因此，存在于自然主义文学的根底的，是最深刻的痛苦。这是哲学上、文学上的自然主义的根本上的不同点。他指出安倍没有很好了解这两者之间的区别。

第二个问题，主观的要素是自然主义的根本要素。

这篇文章论述个人意识的觉醒和批判智力的发达，不再相信精神界、物质界的一切权威法则，随之感到幻像破灭的悲痛，目睹现实世界的矛盾和丑恶。陷入过于偏重物质的现实，相信理智的弊害。伴之不满、痛苦、悔恨和自卑，这是一切痛苦之源，是主观发动的结果。伴随自然主义思想而来的痛苦，也就是对物质的人生观的压迫的主观的动摇。自然主义文学就选择了最切实的方法，来表白从物质的人生观所产生的主观的动摇。因此，他强调：主观的要素，作为自然主义的根本要素，是最重要的。而主观的要素，即从苦闷的主观的表白而

来的情味，是自然主义文学的精神特色。总之，自然主义文学的本来特色，就是对物质的人生观的压迫的一种主观的抗争。这种主观的抗争，也就是精神自由的欲求。将这点说是罗曼蒂克的精神发动也好，是第一义生活的欲求也好，事实上主要是主观精神的要素的发动。天弦强调特别要向安倍君言明这一点。

第三个问题，自然主义文学的宗旨是排主观、重客观。

天弦在文章中强调，乍看这个问题与上述论点似有矛盾，而排主观、尊重客观的自然主义的宗旨，实际上是上述切实表白方法的态度问题。也就是说，在描写时，要暂且深深隐藏主观的动摇，尽可能客观地描出引起主观的动摇的外在物诸事象、诸条件（即上述让人感到的物质的人生观的压迫的事实，即物质的事实）。所以不能从字面来解释“排主观、重客观”，以为就是全无主观的发动。事实上，自然主义文学的尊重客观、排除主观，不是排除主观的动摇苦闷，而是指舍弃抒情的、情绪的态度，采取客观的描写法的意思。进而指出安倍将自然主义文学表现的生活上的情绪，与哲学上的自然主义的生活上的情绪混同，未能理解自然主义文学的主观要素的关系乃至意义，所以带来那样的错误。自然主义的主观的要素，就是彻底的精神。

安倍能成就此又发表了《自然主义的主观位置》(1910)一文，承认近代思想、近代文学中，自然主义的要素占有重大的位置，今后也不能全然舍弃自然主义思想，自然主义在文学上采用的方法，今后也仍会长期采用的。同时，着重在人生观方面来论及文学上的自然主义。

安倍首先就自然主义的人生观问题来反驳天弦的论点。文章指出天弦所说的自然主义的人生观，是因为不堪忍受全

然无视主观的心灵方面的生活，而希望进一步领会从这心灵方面而来的人生的新价值；而他另一方面又希望尽可能更深地体味人生的物质的、机械的、感觉的方面。他把这种抗争人生观的要求称为彻底的，其实是极不彻底的。以为是有相反的两种彻底的要求，其实这也是没有的。又另一方面，将一方的主观要求作为彻底的要求，同时又承认其消极性，即心灵方面的彻底的要求，成为消极的彻底的要求。在这一点上，安倍强调："若吾人要自始至终彻底贯彻这种彻底的要求，吾人就必须也自始至终抗拒和排斥物质的人生观，贯彻吾人的精神的心灵的要求"；"这种彻底的要求，必须是在心灵上得到满足"。在这个基础上，他批评天弦的"所谓彻底的要求，是消极的彻底的要求"。

其次，就自然主义的人生观的主观的位置状态这个问题，陈述与天弦的分歧点。安倍批评天弦在这个问题上的宣言，是非常独断的。他认为自然主义的人生观，其人的主观所占的位置是极其狭小贫弱的。且其人生观是以主外为特征，企图将人自然化。在这样的人生观下，与其说是重视主动创造情意方面，毋宁说更重视感触外围以及受外围所影响的感觉性方面。这样连人的主观也很快成为物质化、机械化和决定论。这种自然主义一方面会逐渐侵蚀人的主观，将其放在极被动的状态；另一方面被侵蚀的自我意识却极其敏锐和强烈。由此自我意识和自我现实产生了矛盾，同时人的主观失去特殊性，而陷入被动的消极的状态。

再次，关于自然主义文学的描写态度问题，安倍承认自然主义文学的描写态度与它规定的人生观是相通的。自然主义文学的描写态度，就是原原本本地客观描写现实，比如像田山花袋那样。但他指出，天弦在描写上只偏于尊重客观、排主

观，即纯客观地描写主观的动摇所引起的外在物的诸事件的态度，这是一种客观的、无选择的、无解决的态度。主观的动摇虽说是通过描写环境来如实表现，但这还是在无意识地预想作者和读者的人生看法的基础上写就的。广义上说，这是以自然主义的描写法来描写的人生，就是自然主义人生观之下所见的人生。这样就会将人生的主观感觉化。天弦是要“彻底地”朝着这个方向走的。

安倍的文章最后写道：“我不把片上君看做是一个纯粹的自然主义者，相反片上君是不满足于自然主义思想，其实只是个执著于自然主义之名的人”。

第四节
对自然主义的最后批判和啄木的总结

最后一次对自然主义的批判是在天溪的《无解决与解决》、《现实主义诸相》二文发表之后展开,并将批判自然主义推向高潮。

天溪在《无解决与解决》一文中主要从论述艺术家的态度出发,解释‘吾人虽是怀疑派、虚无主义的,但必定承认现实这个不可动摇的事实。以这个现实作为出发点时，分两条途径，一是无解决之道，另一是解决之道。对于纷繁的现实界不能下任何理想的判断，即不能付诸解决，眺望原原本本的东西，这就是自然主义,至此就是艺术的范围”,但却又说‘我等乃是日本国民，在行为上要表现出只契合日本的真理”。他在《现实主义的诸相》一文中，在主张要反对理想主义，重视现实的教育——以国家的现实为本位即日本主义和国家主义的教育

之后，继续对他的"无解决论"作了补充，说"我曾在《无解决与解决》为题的文章中，论及在保守无解决状态、描写现实的地方，就会产生艺术。从另一角度来说，与采取现实主义来创作艺术是无异的。吾人之经验，是不能超越吾等眼前的现实世界。因此描写这个国家产生的现实，作为必然的结果，就是必须显示出日本的性质吧。然而在今日的作品中，多为从西方借助思想和结构而记入日本人的姓名的东西，这是一种理想的文艺，是远离现实之物"。最后他强调："自然派的文艺，是将重点放在现实，作为当然的结果，它必须成为国民性的表现"。也就是他所称的"自我扩充"的表现。

这两篇文章充分反映了后期自然主义的观点，即他们并非反对一切理想，他们所反对的只是因袭的理想，而却积极主张国家主义的理想作为"现实"是应该容许甚至应该肯定的。实际上他已将个人从属于国家，认为国家是个人的扩大，因而彼此没有利害的冲突，道德乃至理想与其根底的国家和社会组织是完全分不开的。这篇文章发表后，这些论点立即受到《早稻田文学》的批判，但当时没有深入下去，及至稍后才由鱼住折芦、石川啄木等进行再批判。

此前，片山孤村写了《论抛弃自然主义》（1910），宣告"自然主义早就走进了死胡同"。首先，指出日本自然主义作为历史的概念，它"是由种种杂多思想和情绪混合而成，只不过还是排旧求新运动的总称。即所谓破坏旧文艺的运动"。其次，认为作为审美概念的自然主义，有一半的真理，因为艺术是以真和现实为基础，但它不是艺术的全部。换句话说，自然虽是艺术的出发点，但不是目的和理想。而自然主义将它作为艺术的目的和理想，并同手段混淆，全然是一种谬误。再次，批评日本自然派作家、评论家对自然主义的态度是不认真的，连

左拉的《实验小说论》、《自然派的小说家》都没有读过,缺乏有关欧洲自然派的作品及评论的知识，没有像西方自然主义大师那种对真与现实的狂热精神，对西方自然主义明显地采取一种妥协的态度。因此日本自然主义无论在理论上还是创作上都是处在未成熟的状态。最后作者说新与旧只是相对的概念,即使抛弃自然主义,求新的主义,发明诸如心理主义、叙情主义、象征主义、新浪漫主义等几百种主义，从中也创造出不朽的作品。西方自然派的作品中堪称杰作的，都不一定是彻底地实行自然主义的。因此他说：“不朽的作品是理想的文艺，即象征的文艺（Synbolische Kunst，不是象征主义的文艺 Symbolistische Kunst）。是尽可能深地扎根于现实、尽可能高地耸立在理想之中的文艺”。

鱼住折芦在《自然主义作为自己主张的思想》(1910)一文中承认自然主义有自暴的颓废倾向，其强烈的自我主张的意志，还是含有消极形式的反抗精神。但日本二千年来的国家权威与家族权威的结合，妨碍了个人的独立和发展。因而他批评天溪将自然主义与国家主义缀合，只能令人啼笑皆非。

进入 1910 年后，文坛更从宏观的视角批判自然主义，其中最有分量的是石川啄木的《时代闭塞的现状》（1910）,副题是《强权、纯粹自然主义的最后及明日的考察》,号召向这个时代闭塞的现状宣战，必须抛弃自然主义，将全部精神倾注在明日的考察。他科学地分析了自然主义衰落的时代的必然性，指出：

与自然主义发生当时一样，如今仍处在失去理想、失去方向、失去出路的状态，是独自难以处理其长期郁积下来的自身的力量。如今仍难以意识到与已经断绝了的纯粹自然主义的

结合这件事，或今日其他所有青年所存在的内讧的、自然消灭的倾向，最明白地说明这种丧失理想的悲哀状态。——实际上,这是‘时代闭塞’的结果。

啄木接着论述了后期自然主义的重大教训：一是个人主义屈服于强权的压制，试图使自然主义与国家的观念达成妥协；二是转向追求宗教的欲求，归皈日莲宗，放弃自力实现自己的主张；三是片面理解自然主义与科学时代的结合，以为一切美的理想都是虚伪的。他并且针对这三点教训，提出今后的任务是：

我们的理想不是对最早的‘善’和‘美’的空想。我们严拒一切的空想，这里就有惟一的真实——“必要”！实际上这是我们面对未来应探求的一切。如今我们需要最严密地、大胆地、自由地研究‘今日’,在其中发现对我们自身的‘明日’的必要。必要就是最确实的理想。

在批判自然主义声中，作为自然主义的理论指导家岛村抱月最后发表了题为《现实主义的分化与新及深》(1911)一文，肯定“自然派兴起以来，完全确立了与旧权相对的新权的自由。因而艺术应该真正接触现实的人生的大道也已经铺平”，并且分析了当时新人自由竞争的现象和田山花袋、岛崎藤村、正宗白鸟、德田秋声、永井荷风等争霸权的局面,显示了企图再次打破此固定状态的努力和希望，然后指出：“自然主义、现实主义处在新的分化之途。这种艺术正努力更真更深地闯进现实的内里。就两三年来的文学来说，优秀的作品不出现实主义的范畴之外，同时在文学模式上也已经明显地出

现分化的迹象”。最后他表示“在这个意义上说，我等希望新的现实的文学，从原有的诸家，也从未来的诸家中诞生。特别是新的天才的出现，这里就存在应试验其自由之路和机会”。这篇文章，不仅是声明自然主义与反自然主义论争的结束，而且正式宣告自然主义作为一个时代的文学的结束。

这场围绕自然主义与反自然主义的论争规规之大、参加人数之众、涉及问题之广、历时之久，没有任何一次文学论争可匹敌。可以说，在日本近代文学史上是空前绝后的。同时，通过这些论争，不仅将文学上的技术问题、表现问题的探讨推向深广的层面，而且将文学作为多科学的合成体来综合考察，也就更加扩大了思想的视野，对于显得贫弱的近代日本文学理论的提升，无疑起了某种促进的作用。

第五节
厨川白村的建设性理论及一个时代文学的结束

不仅在反自然主义文学运动史上被忽视，在整个近代文学评论史乃至近代文学史上几乎被埋没的，但却在日本近代文学理论中作出过贡献，并对30年代我国文艺界有过重大影响，被鲁迅高度评价的一个人物，就是厨川白村。

厨川白村(1880～1923)，原名辰夫。生于京都。东京大学英国文学系毕业后，曾在京都第五、第三高等学校和京都大学任教。一度师从小泉八云，后受上田敏的影响，开始在《明星》杂志发表译诗。他撰写的专著《近代文学十讲》(1912),引用许多实例来系统地论述近代欧洲文学思潮的形成与发展，一跃而成名，作为评论家而登上文坛。

白村最明确地表示对自然主义的看法，是在长篇文论《苦

闷的象征》里表达出来的。他一方面肯定日本自然主义的历史性贡献，认为日本自然主义文学运动早就是最近的民治运动和因袭打破社会改造运动的先驱，是一无可疑的文明史的事实；另一方面既反对左拉的极端的写实主义描写论，也反对日本自然主义的平面描写论。他说：

人生的大苦难，大苦恼，正如在梦中，欲望便打扮改装着出来似的，在文艺作品上，则身上裹了自然和人生的各种事象而出现。以为这不过是外底事象的忠实的描写和再现，那是谬误的皮相之谈。所以极端的写实主义和平面描写论，如作为空理空论则弗论，在实际的文艺作品上，乃是无意义的事。(中略)艺术到底是表现,是创造,不是自然的再现,也不是描写。

同时，白村在文章里还指出左拉在理论和实践上的脱节，他认为左拉虽然主张极端的唯物主义的描写论，但在他的著作《工作》、《蕃茂》之类里所显示的理想主义,就击溃了他自己的议论。同时他指出，浅薄的浮面的描写，无论巧妙的伎俩怎样出秀，也不能如真的生命的艺术似的动人。所谓深入描写者，并非将败坏风俗的事象之类详细地、单是外面地细细写出之谓。

这部文论集是未定稿，在白村生前并未发表，在 1923 年关东大地震作者遇难之后，由厨川夫人和山本修二等人在其别邸的废墟上寻找到的。本书中的“创作论”分为六节，原有标题‘两种力”“创造生活的欲求”,其余部分并未设立这样的区分，同年公开发表时，由山本修二根据个人的意见，分了节并加上适当的标题。所以《苦闷的象征》撰写时间不详，从内

容来批断，是在自然主义与反自然主义的几次大论争之后，这篇文章在反对自然主义的同时，并运用伯格森的生命哲学和弗洛伊德的精神分析学的理论，说明反自然主义深层的文化原因，系统地探讨日本近代文学的定势，颇具建设性的意义。

本书的主要内容分两大部分，一是论创作，一是论鉴赏即创作与批评。在论创作部分，他分析人生的深的兴趣，是由强大的两种力的冲突而引起的苦闷懊恼而产生的，他并将文艺的基础放在这一基点上，从而强调：

第一，阐述“生命的力”的意义。他认为生命的力含在一个人中，经了其‘入’而显现的时候，这就成为个性而活跃。在这样的意义上的生命力的发动，即个性的表现的内在欲求，在我们的灵和肉的两方面，就显现为各种各样的生活现象。就是有时为本能生活，有时为游戏冲动，或为强烈的信念，或为高远的理想等。如果成为哲人的思想活动，诗人的情热，便最深地感动人。而这样的生命力的显现，是一种超越了利害的念头，离开善恶邪正的估价，摆脱道德的批评和因袭的束缚，而带有自由不羁的生命力尽量地飞跃和突进，以及如意地使个性发挥出来的倾向。

第二，说明社会存在‘强制压抑之力”，使‘使生命力受了压抑”。他认为人自己本身有着两个矛盾的要求，一个是要彻底地以个人而生活的欲望，一个是和家族、社会、国家调和的欲望。也就是说，一方面有自己的本能得到满足这一欲求，同时人类的本性既然是道德的存在物，则应该有另一种欲求，管束包括外在的法则，因袭的束缚和内在的道德，将这样的本能压抑下去。所谓生命力或生命力的发现，就是人有神性的、爱他主义的一面，也有兽性、恶魔性和利己主义的一面。这样精神与物质、灵与肉、理想与现实之间就不断产生冲突和纠葛。

正是这种压抑和突进两种力的冲突而产生苦闷和懊恼，才能成为文艺上的创作。为此他强调：生命力受了压抑而生的苦闷懊恼乃是文艺的根底。

第三，进一步论述由两种力的冲突而生的苦闷和懊恼，就是说“活着”这事，就是反复着这战斗的苦恼。人们的生活愈深，生命力愈盛，这苦恼就愈加激烈。在无意识心理的底里，一方面验经着这样的苦闷，一方面参与着悲惨的战斗，就或呻或叫，或怨嗟或号泣，而同时也常有自己陶醉在奏凯的欢乐和赞美的事。这发出来的声音就是文艺。在这样的意义上，文艺就是朝着真善美的理想，追赶向上的生命的进行曲。因此，文艺决不是俗众的玩弄物，而是严肃而且沉痛的人类苦闷的象征。

第四，从借用弗洛伊德精神分析学，解说梦的思想和外形的关系，即梦的显在内容，是将梦的思想移到别的表现法上，文艺的表现法就是象征主义。文艺成为人类的苦闷的象征，其表现法乃是广义的象征主义。所以抽象的思想和观念决不能成为艺术，艺术的最大要件是在于具象性。也就是思想内容经过具象的人物事件之类的活的东西而被表现的时候，即和梦的潜在内容改装打扮了而出现的时候，走着同一的路径的东西，才是文艺。而赋予这具象性者，就称为象征（Symbol）。所谓象征主义者，决非单是前世纪末法兰西诗坛的一派所曾经标榜的主义，凡一切文艺，古往今来，是无不在这样的意义上，用着象征的表现法的。

厨川白村举例说明在这一点上,无论是《万叶集》、《古今和歌集》,或是芜村、芭蕉的俳句,还是西洋的近代文学,在发生的根本上是没有本质的差异的，人间苦都一样地在无意识界里潜伏着，而且还得受了象征化，取某一种具象的表现，才

由此生出文艺的创作，产生艺术品。

在鉴赏即创作与批评部分，重点论述了以下几个问题：

第一，说明文艺鉴赏的四个阶段是：（一）理知作用；（二）感觉作用；（三）感觉的心象；（四）情绪、思想、精神、心气。前三个阶段是从作品的技巧得来，但这些只是能动意识的世界的比较表面的部分，还属于象征的外形，并没有超出道理和物质以及感觉的世界。必须超出这些，刺激的暗示力触着生命内容时，才能在那里唤起共感来，文艺的鉴赏才能成立。也就是说，经作品而显现的作家的人生观、社会观、自然观，或者宗教信念，才进入第四阶段，乃触着读者的体验的世界，因为第四阶段的内容，包含着人类有意义的一切东西。这是最引起共鸣的创作。也就是说，从生命的内容突出，向意识心理的表面出去的，是作家的产出的创作；从意识心理的表面进去，向生命的内容突入的是共鸣的创作，即鉴赏。

第二，考察文艺的根本问题：文艺是尽量地表现个性，而个性的另一面又带有普遍性的普遍的生命，这生命即遍及于同时代或同社会或同民族的一切的人们，那么作为先驱者而表现出来的东西，是民心的归趋，暗示着时代精神的所在。艺术家之所表现者，就是这生命的力，决不是固定了的思想，也不是概念。所以从创作论来说，文艺要对那时代、那社会尽量地极深地穿掘进去，描写出来，连潜伏在时代意识、社会意识底里的无意识心理都把握住，则这里自然会暗示着对于未来的要求和欲望。

第三，阐明文艺与道德的关系，批评那种认为不写崇高的道念、健全的思想就不能称为大著作的论点，认为文艺是生命的绝对向自由的表现，是离开了社会生活、经济生活、劳动生活的时候所见的善恶利害的一切估价，毫不受什么压抑作用

的纯真的生命表现。而人具有神性和兽性的两面，在生活上有美也有丑的存在。所以在文艺世界是不问道德的或罪恶的。在文艺的内容中，有着人类生命的一切，不独善和恶、美和丑而已。和欢喜一起，也看见悲哀。和爱欲一起，也看见憎恶。和心灵的叫喊一起，也可以听到不可遏抑的欲情的叫喊。这里有道德和法律所不能拘的流动无碍的新天地的存在。

白村在这里指出，客观描写的自然主义着重第一阶段至第三阶段为止，而很不留意藏在作品背后的思想和人生观，指出自然主义单写现实，而不尽对于未来的预言的使命的作品，毕竟不是伟大的艺术品。但同时他又肯定自然派者之流那样的兽欲描写的作家，也各有其十足的存在的意义。只是文学也如不以 moral（道德的）为必要条件一样，也原不以 immoral (不道德)为必要。

可以说,厨川白村以‘ 生命的力 ’的意义和‘ 两种力 ’的理论为核心的文学论，是针对自然主义片面强调和夸大生命的一种力的错误论点而提出来的。他对自然主义的否定与某些肯定，都是在大的时代和社会的背景下，从文艺理论的系统论述中，来挖掘其文化深层的意义，是很有独创性的。

鲁迅亲自译出这部作品，在引言中给予这样历史性的评价：

作者据伯格森一流的哲学，以进行不息的生命力为人类生活的根本,又从弗罗特(今译弗洛伊德)一流的科学,寻出生命力的根柢来，即用以解释文艺 —一尤其是文学。然与旧说又小有不同，伯格森以未来为不可测，作者则以诗人为先知，弗罗特归生命力的根柢于性欲，作者则云即其力的突进和跳跃。这在目下同类的群书中，殆可以说，既异于科学家似的专

断和哲学家似的玄虚，而且也并无一般文学论者的繁碎。作者自己就很有独创力的，于是此书也就成为一种创作，而对于文艺，即多有独到的见地和深切的会心。[①]

晚年厨川白村从文学评论转向文明批评，其主要成果就是《出了象牙之塔》（1920），从大的文明背景审视文艺与人生、文学与政治的关系，其中特别强调文学和政治都是根据于民众的深邃严肃的内底生活的活动，所以文学者总该踏在实际生活的地盘上；所以文艺作品如明镜的照影，鲜明地各式各样地将今人的社会生活和个人生活展示给人们。但是那些想在文艺中，搜求当面的问题解决者，毕竟不过是俗人的俗见罢了。为政者总该深解文艺，和文学者接近。

厨川白村的理论活动，对于日本近代文学理论的建设和近代文学创作的实践都具有建设性的指导意义。

1908年至1909年日本自然主义发展到高峰之后开始落潮，自然主义作为一个文学流派或文学运动，其影响力已经几近消失，作为理想或主张由初期的反抗的、批判的主动精神转向萎靡沉滞的受动状态，其积极声音也不复存在。自然主义不仅在创作方面，而且在理论活动方面也逐渐走向衰颓。岛村抱月发表《现实主义的分化与新及深》后，沉默无声。其他自然主义的评论家如长谷川天溪渡洋远离了论坛，片上天弦、相马御风产生动摇，他们的评论活动也走向低谷。自然主义的据点《早稻田文学》、《文章世界》、《新潮》相继失去了原先的自然主义的色彩，或顺应新的潮流而改变基调。以1912年为

① 鲁迅译《苦闷的象征·出了象牙之塔》（中译本），第4页，人民文学出版社1988年版。

界，文坛出现大分化，打破了自然主义的一统局面，走向多样化。一方面夏目漱石开辟批判现实主义的新风。另一方面以永井荷风为首一批作家兴起新浪漫主义思潮，以及集结在《白桦》的一批新作家则掀起理想主义思潮，不久随之兴起的新现实主义思潮，分别扮演着反自然主义的角色，开拓了新的文学空间。

自然主义作为一个时代的文学于 1920 年已经终结了。

第十章　岛崎藤村与近代现实主义的发展

从抒情诗《嫩菜集》起步——走向写生的散文世界——写实主义的突进与《破戒》——传统的自觉与《黎明前》

第一节
从抒情诗《嫩菜集》起步

在日本近代文学史上，岛崎藤村（1872～1943)与森鸥外、夏目漱石、芥川龙之介堪称为四大文豪。

从浪漫主义起步的岛崎藤村，原名春树，生于长野县（古称信州）西筑摩郡神坂马笼村。岛崎家奉仕木曾义仲氏，其父信奉平田笃胤派的尊皇复古思想，明治维新后，失去世袭的“庄屋”（乡长）头衔，一时担任了名主和户长。维新后的现实，与他的理想相悖，终于发疯而死。藤村就是在这样一个封建传统的旧家庭教育下成长。在乡村上小学，并向其父习《孝经》、《论语》等。但家道中落，1881 年随其三兄到东京继续中小学学业，除习汉学外，又学英语。1887 年，蒙实业家吉村的恩顾，进入明治学院就读普通学系本科，学习欧美历史等。这时，他接受基督教的洗礼，接触到更多的西方文化，可以呼吸

到新时代的自由主义的空气。

在校期间及 1891 年毕业以后，先后与北村透谷、马场孤蝶、户川秋骨邂逅，结识主持《女学杂志》的岩本善治后，为该杂志投寄翻译随笔等稿件。他初期的作品充溢芭蕉的俳文调和净琉璃调。从此他违抗让自己从事实业的父命和恩人吉村的意愿，依自己的意志，选择了文学的道路。翌年在明治女校任教，由于恋慕其女学生佐藤辅子而自责，离开教坛，脱离教会，在关西地方漂泊了 10 个多月。由其长兄接回东京原校继续执教鞭。

1893 年，与北村透谷一起创刊《文学界》，接受透谷和二叶亭四迷的影响，还有他读了卢梭的《忏悔录》，进一步加深对文学的兴趣，收容近代主义尊重个性的精神，一方面憧憬透谷对理想的追求，开始倾倒西方浪漫主义文学思想；一方面钟情于四迷那种对现实的冷彻的观察。藤村后来也回忆说："二叶亭四迷引导我了解了他所开辟的新的散文世界，北村透谷使我了解到新的诗的世界"，这影响乃至决定其后他的文学生涯从抒情诗起步走向写实的散文的创作方向。至《文学界》第 58 期停刊止，他在每期上都发表少则数篇，多则十数篇的诗作。

1896年赴仙台东北学院任作文教师时期，他将此前写就的诗汇编成第一本诗集《嫩菜集》。以《文学界》为代表的日本浪漫主义运动，继透谷之后产生了藤村而得到正式确立。《嫩菜集》之所以成功，正是他在传统学问的基础上，接受西方的新文学思想，在传统的表现与西方的诗情两者的契合上而产生的。以《嫩菜集》为代表的一批诗歌，歌颂个性解放以及反映资产阶级知识分子在自由民权运动失败以后的彷徨与不安。

藤村爱好和模仿西方诗尤其是英国浪漫诗的同时，也继承古典的传统,比如传承《古今和歌集》的流丽歌风、上方歌和筝曲组歌的典雅歌调；比如对日本中世文学抱有浓厚的兴趣，时常使用中世文学、美学的“风流”、“幽玄”等用词,连笔名也用了诸如古藤庵无声、批杷坊、草斋等中世修道式的名字。他认为人生风流多，恋爱亦风流，西行、芭蕉所感受的幽玄境界与莎士比亚所感受是不同的，对人生态度也是不同的（《怀念人生的风流》）。在这里，他发现和洋文化精神与审美情趣的差异，产生了对日本古典的再认识，并在诗歌近代化运动中，努力在西方的诗情和东方的感情表现的接合点上寻找自己的位置。也就是说，他一方面汲取西方近代浪漫诗的构思和表现个性的精神，一方面努力运用日本语的韵律，特别是芭蕉的俳文调和净琉璃式的词华，并充分发挥日本抒情诗的风流、幽玄的个性。他的早期诗剧习作《悲曲琵琶法师》（1893）、《朱门的忧伤》（1893）等，就被认为是“西方的思想和日本的情绪混然的产物”，他的《嫩菜集》则抹上了“西方的近代诗体和传统的综合色调”①。

处女诗集《嫩菜集》共收入 51 篇诗。诗人带上浪漫精神的感伤和殉情的嗟叹，抒发彷徨于实现青春爱恋的心情，以及自我全面解放的要求。用藤村自己的话来说，就是“任凭青春洋溢”，还“痛感自己力量的不足”（《早春》）。因为诗人写这些诗作时，是刚从压抑的东京生活摆脱出来，到了地方有一种获得自由的解放感，于是将长期积郁在内心底里的青春感情，在诗作中一泻无遗。所以每首诗作都充满了青春的梦、希望和憧憬,以及涌现出生命的跃动、悲哀、苦恼和不安。比如，《四

①《岛崎藤村》,《吉田精一著作集》(第 6 卷),第 15、23 页,樱枫社 1981 年版。

只袖》唱道：

男子柔和的气息，
触抚阿夏的头发的时候。
男子急速的叹息，
像交加雨雪飘落的时候。

男子热乎的手掌，
抚触阿夏的手掌的时候。
男子簌簌的眼泪，
落在阿夏的袖子的时候。

男子乌黑的眼色，
映在阿夏的胸脯的时候。
男子红色的口唇，
贴上阿夏的口唇的时候。

又比如《洼陷的眼》满怀激情地唱出：

我的心，
我的手脚，
我的全身，
都燃起了烈焰！

这表明诗人对爱情的歌唱，没有虚伪和娇饰，充满了青春的活力。其热烈的爱恋之情和官能性的憧憬，这是对视恋爱为不道德的封建思想的绝叫。同时，也是基于自我觉醒的一

种反抗的声音。

《嫩菜集》的特色，一是诗人在清纯和热情的内里，涌动着对官能的憧憬和灵与肉对立相克的苦恼，充满了青春的气息和热烈的冲动，又赋予爱恋以朴素自然的抒情性；二是以优雅的日本语和七五调为中心，诗语流利、平易，诗韵柔媚、纤细，表现出一种秀逸和清新的诗情，给人带来一种新鲜的感觉。也就是说，《嫩菜集》之美，在于它的诗情之美，也在于它的诗语之美。可以说，藤村在诗作中将东方诗的朴素自然的感情与西方诗的自由的构想达到一种自然的契合。尤其是诗集中的绝唱《秋风的歌》将西方的诗风溶进七五正调，词句清新，朗朗上口，不仅形成独自的作诗方法，而且为近代诗的传统与西方的结合，提供了新鲜的经验。《嫩菜集》形成主情的浪漫性格，开辟了一个新的抒情诗的时代。无名的他，一跃而得第一诗的盛名，被称赞说"像《嫩菜集》这样青春的诗，在近代诗史上是未曾有过的"①。藤村在近代日本文学史上起到了日本近代诗先导的作用。

诗人继《嫩菜集》之后发表的诗集《一叶舟》、《夏草》和《落梅集》等，探索着创造新的诗风。虽然还有不少是恋爱情感诗，直率地记录了他"在静谧的心境中泛起的感动"，但大多数是属于慨叹人生和抒发旅情的。这时候，藤村比起感情、感觉表现来，更是重于现实性的。

如果说，《嫩菜集》是从现实逃离出来而开辟自己的诗的世界的话，那么《夏草》、《落梅集》则是回到了现实，用新的眼光来观察和把握人的生存的意义。对藤村来说，开始了新的艺术探索，其诗作更富于对自己和人生的反省，是自我"顽强

① 《岛崎藤村》，《吉田精一著作集》(第6卷)，第27页，樱枫社1981年版。

苦斗的自白”，是“鞭策自己的工作”，已经弱化了诗的浪漫抒情性。

《夏草》全集中占一半篇幅的《农民》一诗，叙述一个厌战的农民，从战场归来，恋人已逝去，一度痛不欲生。但恋人父亲没有因为女儿的死而颓丧，歌中唱道：

活着要开心微笑
曾几何时工作忙
生命要战胜悲伤

农夫听罢，才振作精神，转意继续从事耕作，于是歌唱出：

此刻绿树荫影下
智慧树枝繁叶茂
澎湃潮水涌流来
……
近日夏季确实是
充满活力的姿影

藤村为了写《农民》，亲赴木曾和利根川农村、渔村调查，了解农民、渔民的生活和劳动的情景。他在利根川的船上，还到机械室观察火夫的劳动，对他们的生活表示了极大的关心。作者谈及《农民》包括《夏草》一卷的主题时写道：

这个春天，我看到眼前的农民耕作的情景，农民为生活而战斗的勇猛的精神，表现在他们手足的筋肉上，太阳的光辉映在上面。可怜的野花绽开。我悄悄地摆脱单纯的感情世界，

尝试更深地投入自然的怀抱。我心中暗自惊讶此时进步的程度。(《周三的送别》)

诗人在“更深地投入自然的怀抱”的同时，决心通过接触“汗流满脸的劳动的人们”,以重新认识自然与人生、生活与劳动的关系。从1899年起，他赴信州小诸私塾任教六年，小诸的生活,为他在这方面开辟了新的道路,第四本诗集《落梅集》问世了。

《落梅集》是藤村最后一本诗集，大部诗以叙事手法写旅行见闻的景象，且重视雅言,诗调也多为五七调或七五调，且四行一联。这说明藤村后期的诗无论是在题材上还是在形式上,与《嫩菜集》的诗风都有很大的不同,其基调沿着《夏草》发展，已经摆脱了单纯吟爱情的世界，而颂大自然和劳动，从而发生了飞跃性的转变。特别是在小诸，他课余的大部分时间细心地观察自然与人的关系，采取向周围学习一切的态度，其中对农民的生活表现出极大的关注。

藤村发表了《落梅集》之后,诀别了诗坛。

1904年将这四诗集合集出版《藤村诗集》时，他已作为小说家而满怀信心地在序言中声称：“谁会安于旧的生涯，要按照自己的意志开辟新的,年轻人要为此而尽力”同时强调‘生命是力量。力量是声音。声音是语言。新的语言也就是新的生涯”,因此‘我将艺术看做第二的人生,同时也看作第二的自然”。这意味着诗人的感情也从“内部的生命”走向外部的现实世界，对近代文学的价值取向开始有了新的认识。

岛崎藤村由于出色的浪漫诗作而与森鸥外、北村透谷等成为初期浪漫主义运动的核心，推动了浪漫主义诗歌的新发展。在近代诗史上，藤村留下了重要的业绩，作为抒情诗人而

占有第一的席位。

第二节
走向写生的散文世界

在小诸的几年生活，藤村观察自然，研究风俗，观察各阶层人民大众，特别是贴近农民大众，与农民拉家常，关注农民劳动的情景等等，在思想上发生了质的飞跃，成为藤村从浪漫诗创作走向写生的散文世界的重要契机。他观察自然写就的《云》（1900）和研究风俗写就的《绿叶集》（1906）,其后酿造出他的著名散文集《千曲川素描》（1912），就充分显示出他的重大的思想变革——对农民的深切的爱和人生的积极态度。他在《千曲川素描》写道：

粗看起来，这些农民是坦率的、质朴的和单纯的，几乎任何东西都表现无遗。这似乎是他们生活的全部。但是，我越是接近他们，就越感到他们是在过着我所不知道的复杂的生活。(中略)在教课之余,我自己有时拿起锄头来种菜,但我还是未能深入到他们的心灵中去。话虽如此，我还是喜欢他们，尽量找机会接近他们，以此作为我的乐趣。

这期间，藤村获得了深厚的生活体验，还着手搜集生活问题的素材，作为创作小说的准备，开始从浪漫诗转向写生散文。可以说，藤村从事小说创作开始，逐渐正视现实，转向自然主义、现实主义的创作道路，在文学上创造出更大的辉煌。他的创作生涯长达半个世纪，著有长篇小说 6 篇、短篇小说 66 篇，与同时代的田山花袋、德田秋声、正宗白鸟相比，虽不

算最多,但连同诗歌、纪行文、随笔、童话、书简等,其全集也出版了全19卷。

日本自然主义萌芽时期，岛崎藤村与田山花袋相交，开始接受法国、德国和俄国的自然主义的影响。首先他接受了左拉、莫泊桑，特别是福楼拜的《包法利夫人》的影响，加强了自我意识，和在文学上表现人的内心要求的愿望。于是他将浪漫的热情深深地埋藏在内心底里，采取了“写生”的文学态度。他在第一部感想文集《来自新片町》(1909)序文中回顾自己的创作历程时写道：

对人的一生来说“生”原原本本地——生、爱、死的“生”原原本本地可以观察事物时候，是不多的。正因为如此，这是宝贵的时候。正因为如此，这是自然的时候。这种时候，在一生中尽管短暂，但应该说他送走了富有意义的岁月。就诸大家的一生来看，有人晚年被一种社会观所囚禁，有人成为道德性，有人成为病态性，有人这个时候还成为极端的宗教性。但是不能忘记，优秀的文学是在“生”原原本本地可以观察事物的时候产生的。

在这部文集里，他反复提出“‘生’原原本本地观察事物，真正地摆脱束缚观察‘生’”的论点，作为他对现实的态度而加以强调，并规定“写生”的观察方法作为其文学创作的方向。他在这个理论框架内构建其新的文学，便产生了中篇小说《旧东家》(1902)，开始从浪漫主义诗人转为自然主义和现实主义作家。

《旧东家》通过女佣人阿定的所见所闻，揭露了她所在的东家一家的卑劣与丑恶，年轻的女东家不满足与老东家的富

有与地位，同一年轻医生发生了关系，被阿定所目睹。女东家为了掩盖自己的丑恶，向老东家诬告了解其真相的阿定。作者通过这个小小的故事，揭露了资产阶级生活的空虚、腐朽与卑劣。小说结尾还写了老东家回到家中看见妻子与医生在屋里拥抱亲吻的丑态，在屋外却沸腾起一片“天皇陛下万岁”声，以此作对比，似乎要对天皇制下的人生、理念和道德作出辛辣的讽刺。从全篇来说，作者是站在客观的立场来描写旧东家家中发生的猥亵事件，多少渲染了人性的自然欲求，以及人的命运的变化无常。从这篇小说可以看出，岛崎藤村从事小说创作之初，就兼收并蓄自然主义与现实主义两种倾向。作为前期自然主义的代表作，《旧东家》给其后日本自然主义文学创作带来一定的影响。

藤村写了现实主义经典作《破戒》之后，成为日本的第一流作家。他接着发表的长篇小说《春》和《家》(1910)，并没有继续坚持现实主义的道路，仍然采用了自然主义的创作方法。《春》是岛崎藤村的第一部自传体小说，以作者参加浪漫主义文学运动为背景，描写了包括作者本人和北村透谷在内的《文学界》一批文学青年对于艺术和人生的探求，他们饱受“窒息时代”的重压、失去了“理想的春天”“艺术的春天”，在痛苦与悲哀之中徘徊，最终有的离家出走，有的走上自杀的道路。作者用一种冷静的观察态度，像写平凡的日常生活来写人生的大事件，如实地暴露青年人在明治社会的压抑下的苦闷的一面，如实地反映了明治社会的世相，是非常有认识的价值的。

在表现上，兼用自然主义和印象主义的手法。比如《春》的命题虽然只写了失去“理想的春天”“艺术的春天”，没有写“人生的春天”，但通过影、形和色的感觉的映现，传达内在的情绪，展现一种直接的感觉印象，从印象来观照和透视“人生

的春天”。因此，田山花袋也承认：“《春》从其内容来说，是情绪文艺。它写了沐浴在感伤心灵主义中的人们。然而不能不承认它是自然主义、印象主义的作品。（中略）作者虽然用观察现象似的心情来写，但其状况却清晰地印象在读者诸君的头脑里”（《小说作法》）。

但是，作者把这样有意义的主题思想局限在“觉醒者的悲哀”的范围，而没有深入挖掘造成悲剧的社会根源，相反一味烦琐地写了这批文学青年的交友和恋爱的生活细节，缺少广泛的概括和高度的集中。

《家》以藤村本家和其姐的婆家两大封建家族在明治维新以后的没落过程为背景，写了小泉家末子三吉（实为藤村本人）为了追求其文学理想，携妻离开大家庭到了信州，他们两人之间并不存在真正的爱情，但为维护旧家族的名望，只好勉强维持小家庭的无爱情的生活。同时，小说还写了三吉的大舅父正太奉父母之命，娶了一个门当户对的姑娘为妻，承受了没有爱情的苦恼，最后郁郁了却一生。作者笔下这两个青年面对生活、婚姻、爱情的不幸境遇，有要求摆脱封建羁绊的愿望，但是在根深蒂固的封建主义束缚下，他们的个性与自由得不到发展，产生了个人的悲剧和家庭的崩溃。

可以说，《家》的主题是揭示了封建家族名门走向衰微与没落，以及解剖家族制度对个人生活的重压，对旧家族制度的鞭挞。这触及到日本社会最带根本性的“家”与家族关系问题，比起《春》来，具有更广泛的社会性和深刻的思想性。但作者另一面却强调《家》“对屋外发生的事情一概不写，一切都限于屋内的光景”（《偶感》）。所以作者更多地描写家庭内部的生活纠葛、复杂的人际关系。主人公只是咀嚼着人生的苦恼和内心的痛楚，他们在极其困难的状况下挣扎着去探索新的

生活，谋求建立一个新的家庭，最终而不能实现。当然，作者用了“屋外仍是一片漆黑”作结尾语，暗喻社会和家族制度的黑暗现状，表明作者“对屋外发生的事情”也并非完全漠不关心,问题是作者在‘窒息的时代下”,无法找出一条冲破封建牢笼的道路，就采取对社会冷眼旁观的态度，这比起《破戒》来，就大大减弱其批判的力量。中泽临川所写的《家》的序文也指出：“这部作品尽力瞄准简明地描写实际的人生，甚至以九分的‘真’让读者首肯,余下一分用感情补上。这是缺点,也是特征。从一方面说，也有讥为不彻底的”。

作者是意图在《春》和《家》这两部作品里,表达‘对人类深切的同情,对人生的沉痛的批判”(《春》),但同时又过多地如实细致描写人的内心的极端痛苦，过分渲染爱欲的冲突，流露了些许悲观、绝望和宿命的情绪。它们不仅没有达到《破戒》批判社会的力量，反而在某些方面发展了《破戒》存在的自然主义倾向的弱点。

作者在写《家》下卷的时候,正好妻子故去,他过着抚养四个子女的鳏夫生活，同前来帮忙料理家务的侄女驹子发生了关系。藤村为了摆脱环境和命运的苦恼，并且抱着自责和清算罪过的心情，下决心要像芭蕉赴奥州小道实现“决死之旅”那样,实现了法国之旅,以便‘从死中带来回生之力”。

藤村从1912～1916年旅法三年。回国后他将自己与侄女的关系作为素材写了《新生》(1919),小说是从侄女节子(即驹子)告诉主人公岸本(即藤村)自己有了身孕写起的,岸本害怕自己同侄女节子的乱伦的行为败露，曾一度决定轻生，一死了之。后来跑到法国躲风，节子回乡间产下一男婴。岸本自愧弗如，回国再次同节子一起生活，公开这种乱伦的情事，请求社会的评判和惩罚。他相信只有这样做才是两人获得“新

生”的惟一的道路。作者完全遵循自然主义的创作理论，排除一切虚构，直率、大胆而露骨地对自己这段近亲乱伦的生活进行公开而痛苦的自白，忏悔自己在道德上所犯的过失，企图以此净化自我，来拯救自己的灵魂，从“一死”中开辟一条“新生”之路。这部作品只是暴露，只是流露执拗于生的热情，而没有进行一点伦理性的批判，失去了藤村文学中的现实主义色彩，成为日本自然主义最具颓废性的作品之一。

第三节 写实主义的突进与《破戒》

奠定岛崎藤村在近代文坛地位的，是他的长篇小说《破戒》(1906)。这是藤村于1904年在小诸时代开始执笔写就的。小说发表后，夏目漱石马上给予高度的评价，认为“如果说明治时代出了一部像样的小说的话，那就是《破戒》吧”(《致森田草平书简》，1906年4月3日)。

《破戒》问世当时，日本文坛正处在一个重要转折时期，自然主义替代了浪漫主义，成为一股新的文学潮流，但藤村摆脱了自然主义的局限，写下了这部具有社会意义和批判精神的作品，开拓了由二叶亭四迷的《浮云》所确立的近代写实主义的道路。

《破戒》的主题是描写部落民备受歧视的苦恼、不安与反抗以及勤劳人民的苦难生活和悲惨命运，揭露了日本社会存在的身份等级制度和种种不合理现象。部落民问题，是日本社会长期存在的问题。日本古代封建社会就存在贱民阶级，德川幕府时代将其分为“非人”、“杂种贱民”和“秽多”。明治维新以后，这种封建的身份等级制度仍未有根本性的改变，将

一般从事屠宰业、皮革业等的部落民看做是“不净的人”,蔑称他们为“贱民”、“秽多”,与他们“不同火、不通婚”,对他们歧视和侮辱。藤村在信州工作期间，耳闻目睹两起教员由于暴露了自己的部落民身份而遭解雇，其中一人甚至被杀害的事件，这使他对部落民问题有进一步的了解和感受，同时激发了他的创作热情，于是执笔写下了这部记入近代文学史册的巨作。

《破戒》的故事情节是：主人公、小学教员濑川丑松，父辈出身部落民，备受社会的歧视，生前宁可自己躲在山沟里，死后葬身于牧场，也不愿让丑松暴露其身份，再受被歧视的痛苦。他的处世秘诀是“隐瞒身份,这是生存的惟一希望、惟一办法。如果忘记了这条戒规，就会立刻被社会所抛弃”。临终前，他还叮嘱丑松“切切不要忘记！”起初丑松严守父亲的戒规，深得学校同事和学生的爱戴，担任首席训导，还得到老教师敬之进的女儿志保的爱情。但保守派议员候选人高柳了解到丑松的身份以后，散布丑松的出身以达到打击其政敌、丑松的恩师猪子莲太郎的目的。这样，丑松在工作和爱情的生活中处处遇到了矛盾，在公开还是隐瞒身份这个问题上，内心产生了激烈的动摇和斗争。部落民的先觉者猪子莲太郎大胆公开身份，并与不合理的身份等级制度作斗争，同时支持进步派代表与高柳竞选国会议员，针锋相对地揭露了高柳等打击丑松的阴谋，结果莲太郎被高柳唆使的暴徒杀害了。丑松通过这血的教训，深深懂得莲太郎所说的“在痛苦与悲哀面前，软弱与哀求算不得好汉”这句话的含意，于是他置自己的工作与爱情于不顾，毅然决然地破了父亲的戒规，破了社会的封建枷锁，终于公开了自己的身份！

在这部小说里，藤村从一开始就对日本社会的身份歧视问题进行广泛的概括和高度的集中，把问题的焦点凝结在守

戒隐瞒身份与破戒公开身份的矛盾冲突上，来铺陈故事情节，展现丑松这个人物的复杂的内心世界。丑松之所以隐瞒身份，只是不愿为社会所抛弃，要求永远和社会上的普通人一样生活、工作和爱情。用他自己的话来说：“我也是社会的一员，和别人一样，我也有生存的权利！”他所祈求的并不奢侈，只是要得到生存的权利。可是在这堵封建偏见的高墙前面，他到处碰壁，在守戒与破戒的矛盾冲突中，表露了猜疑、恐惧、烦恼与痛苦，最后他在先进分子猪子莲太郎的教育和带动下，终于破戒了。

小说是围绕守戒和破戒开展故事，但并没有把笔墨停留在揭示身份差别制度上，作者还试图通过这个问题探索日本近代社会的本质的东西。以莲太郎等为代表的进步势力与高柳等为代表的反动保守势力之间的政治斗争，以及敬之进一家在极端贫困下挣扎着生活的情节安排，巧妙地将身份差别制度问题，同整个社会存在的恶劣政治、剥削制度问题有机联系起来，从更广阔的社会范围来反映部落民的问题，反映他们同压迫着他们的现实社会之间的冲突和斗争，以及对明治社会的黑暗现实和种种不合理现象作了有力的抨击，从而深化了主题思想，加强了这部作品的批判力量。

同时，作者把主人公丑松这个人物放在守戒与破戒的斗争中加以塑造，表现了一个知识分子思想性格的两重性。他一方面执著地追求进步与正义，一方面又存在软弱与动摇。这个人物的性格是符合生活实际的，他从动摇到坚定的转变也是符合思想发展规律的。但作者过分精细地描写了丑松在破戒过程中所表现的悲观、动摇、怯懦的心理，过分地渲染了丑松卑屈的忏悔行为。而且破戒后逃避了现实，到美洲另谋生计去了。这个人物性格的两重表现，固然主要反映了明治

维新资产阶级革命的不彻底性，以及启蒙运动思想的妥协性，给这部作品带来历史、时代和思想的局限，但也不能否定自然主义文学理论对于作者的影响。严格地说，《破戒》所展现的丑松,是一个悲哀的‘觉醒者’的形象,其表现也是‘觉醒者的悲哀”,连先觉者猪子莲太郎也是在‘追求精神自由而不得,最后在不调和的社会里一直落入苦恼与怀疑”之中，这些与自然主义的“谋求解决人生问题而未能达到，就势必产生悲哀”的精神渗透不无关系，而且又是采取自白的形式，因而《破戒》确实又或多或少地含有自然主义的因素。正因为这一点，再加上在理论上对自然主义与写实主义界定的模糊乃至混淆，这些弱点却被看做是作品的主流，《破戒》被许多日本文学史家认为是日本的自然主义的代表作品。

《破戒》在艺术上的成就，首先表现在写实性与抒情性相结合，两者达到浑然一体。作者将在小诸对自然的细腻观察的结果和在《千曲川素描》对大自然的如画似的描绘手法，运用到《破戒》的活动舞台——信州的景物的描写上。它写景每每暗示人事，叙事则每每暗示人的命运，写景与叙事是互相照应的。比如描绘对故乡信州大自然的热爱，和叙说对作品中受歧视的人物的同情的结合，达到天衣无缝；又比如雪夜女子抽泣的场面，将景与情——雪夜的自然景色和女子的情绪起伏密切相联，达到情景交融的美境。作者恋于自然，恋于他的人物，甚至达到忘我之境。

在技巧上，突破平面的描写手法，着重心理的描写。尤其是对主人公丑松的中心感情——对自己的部落民身份的恐惧、悲哀的心理，自白身份前后自己的悲壮的内心活动，以周围的人对之兴奋和惊愕的内心状态，都刻画得人木三分，写活了各种人物的性格。在语言上，完全摆脱了近代以来经常

沿用的戏作调，以及矫揉、浮夸的用词，对《浮云》以来的言文一致体又做了一次成功的实践。而且他有长期的大众生活体验的基础，熟悉人民大众的语言，创造了一种朴实、清新而精确的文体，以及间接、委婉而含蓄的表现，为近代文学语言另辟新径。

这部作品问世后，自然主义作家、评论家则按其所需，将它作为自然主义的起点和模式而加以评价和推广。田山花袋说："此作在我国文坛第一次完全采用自然主义的描写法，是千真万确的事实。迄今也有些自然派色彩的作品和作家，但究其动机，只接触其一局部，而从根本上以其方针来着笔，彻头彻尾地达到其所思之处的，惟有此篇是第一篇"（《文章世界》1906年4月)。岛村抱月也说："《破戒》的确是我国文坛近来的新发现。我欣喜小说坛开始达到了新的转折期，可以说，欧罗巴近代自然派的问题作品所传达的生命，依此作而获得了我国创作界的对等的发现"（评《破戒》，《早稻田文学》1906年5月）。此时作者本人从创作《破戒》的体会出发，认为"自然主义存在'消极的'和'积极的'两面"(《绿荫杂话》)，而且指出国木田独步的作品属于消极的自然主义，但对什么是"积极的自然主义"则没有言及。实际上他也混淆了自然主义与写实主义两者的界定，将写实主义称作"积极的自然主义"。

吉田精一评价这个问题时就写道："向来对《破戒》的评论提出一个重要的问题，即是将《破戒》的本质看做是以社会问题为中心的社会小说呢，还是看做以自白自我的隐秘的苦恼为中心的作品。当然，《破戒》虽然具有这两方面的性质，但由于重点的侧重不同，对《破戒》的解释就分为两个系统，从前者来看，它成为日本自然主义的异质的作品。从后者来看，它同

藤村的《春》以后诸作或田山花袋的《棉被》等都未必是异质的东西。如果先作出结论的话，我以为后者是对的。为此它成为自然主义文学史的重要出发点”。因此，“从《破戒》到《春》的推移，没有‘断层’而连续下来”[①]。不少日本文学史家也与吉田精一一样，把《破戒》列为自然主义作品，称之为自然主义第一部划时代的代表作，藤村就这样被作为自然主义的代表作家而确立其地位。

应该说，《破戒》无论从主题还是内容来说，作者揭示的问题，都不是作者自身的问题，也不是一般地将个人问题社会化，而是将部落民受歧视这个社会问题加以高度的概括，而且在这样的典型的环境中塑造人物，将人物典型化，使作品充满了强烈的批判现实的精神。因此可以说，这部小说不仅写了现实生活的现象，而且揭示了它的本质——社会阶级的关系，是具有典型性的。尽管它存在某些自然主义的倾向，但它闪烁着强烈的批判现实主义的光芒，其主导方面是批判现实主义的。藤村的《破戒》在日本近代文学的历史定位，似乎放在这主导方面更恰当些。它的诞生，是对二叶亭四迷以来的现实主义的新的突破，进一步开拓了日本近代现实主义文学崭新的领域，迎接日本的批判现实主义文学的到来。

第四节 传统的自觉与《黎明前》

藤村出版过几个短篇集，内中除了《孤独》、《秋天一夜》、《医院》三篇是以自身的生活体验作为素材以外，其他都是以

①《岛崎藤村》，《吉田精一著作集》(第6卷)，第49～53页，樱枫社1981年版。

他所见闻的他人的生活作为素材，主题不外是描写人生的孤独或性欲的苦恼，缺少成功之作。他对自然主义的志向产生了动摇，企图重新认识自己的才能和资质，苦苦地在失败中进行新的探索。

他在《走向大海》（1918）一文中就旅法的体验说过“长期观察是我的武器。我用它同社会战斗过来了。然而舍弃过去掌握的一切、从内心深深叹息的我，必须将此前后的武器都投掷出去。我找到这种武器，并且运用这种武器，不是一朝一夕的事”；现在“我磨练了自己的武器。训练了自己的能力。精锐了自己的器官。我逐渐将观察变成我的工作”。实际上，这是藤村作为自然主义作家的宿命的自觉和悲哀的自白。

他的法国之旅的最大收获，自觉自己是作为异国人而回首思考本国明治以后的近代化问题。首先他通过回忆其父的生涯，发现自己生存的根源；其次是发现其父面对西方文化洪水般地涌入本国、担忧本国前途而试图保卫日本的民族性的精神；再次是发现日本存在根深蒂固的封建主义和国粹主义，还没有实现真正意义的近代化。他在上述文章中还强调：

我们日本人还很保守。我们需要的不是保存国粹，而是建设国粹，不是吗。我们需要更进一步向欧罗巴学习，培育存在我们自己内部的东西。

同时，藤村在旅法归国后四年，经过长期的深思，于 1920 年撰写的另一篇文章《敞开胸怀》也总结性地写道：

回顾过去半个世纪，封建时期的遗物，还存在我们的内部世界和外部世界。明治维新了，但我们还未能将过去根深蒂

固的事物全部更新。从某种意义上说，呈现在我们面前的事物，只不过是封建时代遗物的近代化罢了。

也就是说,藤村批判了狭隘的‘保存国粹’的保守思想,主张向西方学习，培育和建设扎根于本国的传统文化，以确立民族的主体性。总之，他在法国通过观察，从比较东西方文化中，唤醒了传统的自觉精神，重新认识学习西方和日本传统再创造的关系，及其意义和价值。在此之前，藤村像从明治以后的一般青年那样，缺乏历史的精神和对本国传统的关心。在异国,他憧憬祖国,思念自己的故乡和父亲,由于这种情结,产生了对传统的冲动和自觉，成为他后来创作动机的中心思想，也成为其产生巨篇历史小说《黎明前》(1929～1935)的重要契机。

因此这部作品的具体构思虽是始于 1927年，但可以远溯旅法期间已在心中开始酝酿。尤其是藤村在巴黎时正遇上第一次世界大战，回国翌年 1917 年 2 月俄国革命，日本国内爆发‘夺粮暴动’,随之工农运动如荼如火,变革社会的呼声日益高涨。置身于这个时代的激荡旋涡中的藤村，重新认识处在幕末、明治维新的激荡时代的其父的生涯，一个新的故事轮廓渐渐地浮现了出来。在此之前，即作者开始构思这部作品那一年所创作的《风暴》(1926)虽然写的是藤村的四个儿子的个性、他们父子的关系，以及在儿子们身上发现他自己本人，但也暗示了时代风暴的凶猛。这是《黎明前》的前奏曲。同时也可以看到《黎明前》的构思也成熟了。

在构思这部作品的过程中，日本正面临严重的经济危机，城市失业人口激增，农村农民濒临饥荒，正动摇着资本主义社会生存的根基。为了摆脱危机，统治当局对外加紧扩张准备，

对内加强对要求改革力量的镇压。开始动笔的前一年，即1928年发生了“3·15”的大镇压事件。在文学领域，世界范围的无产阶级文学运动正在形成高潮，日本无产阶级文学也蓬勃发展。这些社会文化因素，对藤村的《黎明前》的创作恐怕不无影响。序章从描写主人公青山半藏凝视着被捆绑着腰绳加带手铐的农民们开始，就并非偶然的设计。而且这部作品写作时间长达六年，正是日本历史走向黑暗的反动时期，日本相继发动了“九一八事件”和“上海事变”，不断扩大侵略中国的战争。在大镇压中，无产阶级作家小林多喜二被杀害。日本成为封建军国主义，明治维新的近代遭到了严重的挫折。这促使藤村更加深旅法期间对传统与近代问题的思考。《黎明前》正反映这种深刻的时代背景和作者本身的思想矛盾、演进与飞跃。

《黎明前》全书由第一、二部构成，通过主人公青山半藏从幕末至明治维新前后34年的生涯，反映德川幕末体制和明治维新后权力万能思想的支配，与农民百姓生活的严重对立。半藏虽学平田笃胤派的国学，醉心于复古思想，但他是营部主将，受营部职务的约束，不能参加王政复古运动。明治维新之后，时势激变。半藏目睹平田派国学衰微，而维新政权仍依靠武家的权力思想进行统治，封建制度对民众的严酷压抑，并随之而产生种种矛盾，同时未给农民带来真正的解放，相反农民衣食不足，养儿艰难，堕胎弃婴等等，他们的生活极端贫困化。诸国都发生了当时严禁的农民起义。半藏没有像乡村长老那样将这看做是农民的谋反，相反这给他很大的触动和教育。书中写道：

就对农民起义的处罚来说，轻则鞭笞、黥刑、流放，重则课

以终身监禁、斩首这样的严刑，然主动接受这种痛苦而提出诉求行动的农民的诚实，及其牺牲的精神，是其他社会不可能见到的。当务之急，不是教育下层农民，而是相反，从下层农民接受教育。

他受到农民起义的教育，思想和立场发生了变化。他憎恨社会的不公正，深感维新的现实与他的理想相悖。他的梦想破灭，耿耿于怀。明治天皇巡游之日，他十分冲动，在扇子上作歌一首投在天皇巡游的马车里，直诉忧国之志，以救万民涂炭之苦。他失望之余，渐渐与明治新社会疏离，陷入无边的幻觉之中。但他仍然摆脱不了平田笃胤思想的束缚，他只企求“舍弃中世那种权力万能的外壳”，而追求“既新又古”，即“回归古代就是回归自然，回归自然就是要发现既新又古”的东西。最后维新的现实，还是将他推进困惑和忧郁的深渊，他彻底绝望，发疯被关在禁闭室，在孤独中闷死。

作者对人物的描写与对时代的描写既有侧重，又是紧密结合的。第一部通过广泛描写时代、下层民众的生活，来挖掘半藏的内部世界；第二部是通过深入挖掘半藏的孤独的内部世界和绝望的悲痛心情，来描写时代的激流。尤其是在这第二部，藤村通过描写半藏的两重性格——一面是挫折与失意的动摇，一面是内心沸腾的热情——来反映明治新时代，也就是日本近代的本质特征。

小说是以其父作为模特，明显地留下其父在明治维新前后的境遇的影子。作者试图通过其父一生的悲剧故事，反映封建制度崩溃和近代社会诞生的过渡期在制度上和精神上的激烈变革，以及批判维新的现实和日本的近代史，以探求近代日本的命运。为此，这个故事以描写青山半藏的悲剧生涯为

主轴，辐射出从京都到江户、从萨摩湾到伊豆、浦贺等维新变革的重大事件、场景和各种人物的命运，以及主要舞台木曾的风景和习俗。

作者为了写这部恢宏的历史小说，对维新变革过渡期的制度,包括外交、政治、社会情势、经济问题乃至一般交通制度都进行极其周密的调查和科学的研究，比较客观地考察明治维新在理想和现实两方面矛盾的相克。最后将审视的结果，浓缩在主人公及其所处的环境具现出来。从而，一方面塑造出一个在维新前后集近代合理的新精神和保守不合理的复古思想于一身的栩栩如生的人物形象，并揭示了两种思想矛盾相克，不能自拔，最终走向失败的必然性；一方面将各种类型的人物置于维新前后发生的重大事件之中，接受时代风暴的洗礼，比较冷静地刻画出没落的武士、上升的商人、对变革持不关心态度的农民等众生相，不仅扩大了社会视野，而且从中发现了推动历史发展的原动力的“最下层抬起头来的力量”，发现了这些‘无名之民’生活、劳动和斗争,暗示流转于历史波澜的人们的生的意义。

当然，导致主人公的悲剧结局，究其文化深层的原因，就是对近代缺乏正确的理解，和对传统还未达到自觉的认识。作者的主要目的，恐怕是要透过这个人物及其故事，来促使人们思考这个问题吧。

开国以前的东西都是一面接受西方，一面与西方斗争。(中略)但是,明治初期只是模仿历史、风土、语言都不同的西方文明的外表，而没有与它斗争，最终会变成怎么样呢。

结果成了这样的社会：几个世纪积累起来的本国的东西，一切都视作无价值的，相反这个国家优秀的东西似乎都是从外国人学来的。

在这里，藤村还列举鹿鸣馆时代以“为了国家”为名，盲目模仿西方文明为例，批判了极端欧化主义，特别强调了如果丧失本国文化的主体性，就会有可能被西方文明吞没的危险。但藤村并非采取排他的态度，一概拒斥西方的东西，他就此特别写道：

即使有人主张抛弃从异国的外来东西，回归本来的日本但也不会主张轻率地排斥它。

应该说，作者不是为写历史而写历史，而是欲图从主人公即其父生活的激变时代，发现自己生活的激变时代所共同思考的东西。从这个意义上说，藤村创造青山半藏这个人物形象，就是为了通过半藏的眼来描写自己所处的现实，提出自己的思考，表达自己的思想。

伊豆利彦在评价《黎明前》的意义时指出：“对藤村来说，深入过去的内部，重新发现它，就是重新发现自己本身和自己生活的时代。通过近代发现过去，通过过去发现近代，即通过这样无限反复的精神运动，藤村的认识深化和发展了。作为作品的《黎明前》的世界也深化和发展了”①。

作者曾一度考虑此书用《森林》的名字。在日本人的自然

① 引自伊豆利彦《日本近代文学研究》，第 123～124 页，新日本出版社 1979 年版。

观中，森林是日本历史文化的源流，含有“传统”的意味。其书名从仅仅象征传统的意义的《森林》和《黎明前》的比较中，选择了《黎明前》，就是暗示日本近代的黑暗过后，必将迎来充满光明的黎明。作品的结尾这样描写道：

“喂,再使一把劲!’这是掘墓的声音。在这种声音之后还继续另一种声音。

所以，在作者笔下，半藏的死并不是一切的终结。作者的在掘墓声之后，发出了另一种声音，一种新的声音，用意恐怕在于让读者从主人公的行为中认识到要将理想变为现实，不能固守传统，而要有对传统的自觉，才能迎接近代的黎明。

藤村以其通俗的语言和纯熟的笔致，现实主义的创作方法，描绘了巨大变革的历史，挖掘埋藏在历史深层的矿脉。可以说，它是一幅明治维新时代风暴的缩影图，或是一幅时代变革的历史画卷。“《黎明前》是日本小说家能够写出的最壮大的叙事诗之一吧”①。

完成《黎明前》之后，岛崎藤村作为日本笔会会长于1936年赴阿根廷出席国际笔会布宜诺斯艾利斯大会，访问了美洲，发现了雪舟的《山水长卷》复制品，以及从冈仓觉三的《雪舟论》中，对传统与近代作进一步的思考，认识到要建设近代社会，解决传统（东方）和知性（西方）的对立与融合是十分必要的，因此他说：“可以说，真正消化了东方和西方文化的他的著作，正是明治时代遗留给我们的最好的遗产之一吧”（《冈仓觉

①加藤周一《日本文学史序说》(下)中译本,第334～335页,开明出版社1995年版。

三》)。

回国后，经过长期的沉默，藤村怀着在东西方的文化比较中再发现本国传统和东方传统的冲动，于 1943 年 1 月开始执笔撰写和连载《东方之门》，也许就是为了继续探索“传统的自觉”这个重大课题。当然，在当时日本军国主义正疯狂地对外发动侵略战争、日本主义思潮横行的年代里，藤村是否有条件或者有能力来把握这个问题呢？写至第三章第五节，作者这样写道：

日清战争（指中日甲午战争——引者注）爆发了。……尽管日本已经经过了不得不具有历史性转折的难得时机，然而也不应该让时代的急潮乃至逆潮影响的迅猛力量，冲垮深厚的传统基础，过去形成的这个国家性格的、毅力的坚强性已在各方面显现出来的机运即将到来了。

松云来到东京所听到的，是这个新时代的脚步声。尽管只是传到和尚耳膜狭窄的范围，（未完）

1943 年 8 月 21 日上午 9 时半，《东方之门》第三章第五节写至此，他一边将原稿念给妻子听、一边倒下昏睡过去，翌日零时 30 分停止了呼吸。岛崎藤村从此结束了作为作家在近代日本文学史上最长的创作生涯，这部作品成为他的绝笔。他提出的问题，给后人留下继续的思考。

第十一章　夏目漱石

走职业作家的路——东西方交流结晶的《文学论》——批判现实主义的经典《我是猫》——创作风格转变的三部曲——“则天去私”与晚年的文学观

第一节
走职业作家的路

作为作家，具有一种硬骨头精神的，在中国有鲁迅，在日本则非夏目漱石（1867～1916)莫属。

漱石坚决反对权贵，为了不从属于政治权力和官办学问，保持学问的自立和自己的自由、独立、尊严和良心，自动放弃具有优厚待遇和受人尊崇的东京帝国大学教授的前途，后来又拒绝接受政府授予的博士称号，毅然走上并一直坚持走自食其力的职业作家的道路，做一个有骨气的文学家，拿起尖锐批判和深刻讽刺的笔，决心“快刀斩断两头蛇”，“起挥纨扇对崔嵬”(1895 年 5月 26 日致正冈子规书简所附的汉诗句），向社会的黑暗现实和邪恶势力挑战。这种伟大的精神力量和人格力量，最后使他成为一位伟大的批判现实主义作家而载人

日本近代文学的史册。

夏目漱石，原名今之助。出生在江户牛込马场下旧幕府世袭制的名主家庭。明治维新后，家运不济，其父认为今之助此时出世给自己带来厄运，所以就将这初生婴儿送出去寄养，姐姐不忍心，抱了回来。两年后，其父又让他当了新宿名主盐原昌之助的养子。他虽受到养父母的溺爱，但仍深感孤独。至 9 岁，养父母离婚后，他才又回到亲生父母家，但其父对他仍非常冷淡。“无论从生父来看，还是从养父来看，他都不是人。勿宁说是一件物品”(《路边草》)。这种生活遭际，对他的精神压力很大，养成了他的孤独性格，也培养他对独立人格的苦苦追求，乃至影响到患了他本人称为“神经衰弱”的忧郁症。

漱石自幼喜爱汉文学，“儿时诵唐宋数千言，喜作为文章”(《木屑录》)，由于家境贫困，半工半读，还曾一度中断普通中学的课程，入私塾学习汉文。他从中国的唐宋诗文和《左传》、《国语》、《史记》、《汉书》等史书的‘为人为国’的文学观念中，漠然地了解到所谓文学的定义，并获得了相关的文学知识，初步认识到文学是有益于社会和人生的东西。他对汉诗文造诣颇深，后来独成一家，直至晚年都没有终止汉诗的创作。同时对江户时代传统文学的谐谑性也抱有浓厚的兴趣。另一方面，他意识到明治维新后日本走向近代化，要立足近代社会和接受近代思想的洗礼，英语是必要的条件。因此他不得已转入英语学校所属的学舍，开始志向当建筑家。进入大学预备门(第一高等学校前身)本科后，学习英国文学，开始显示其习英国语言文学的非凡的天才。

这期间，在同班同学正冈子规发表《七草集》的启发下，他写了纪行汉诗文集《木屑集》(1889)，第一次使用漱石的笔名。子规在为漱石的《木屑集》写的跋中，称赞他“学贯东西，是千

万人中仅一人也”。这一年年底,他致子规的信中写道“:今世以小说家自称之辈，少有独创的思想，只钻文字的牛角尖”，“小生认为,欲立足于文坛,飘扬红旗,首要的是涵养思想,思想成熟，就立即挥笔，必然会以如沛然骤雨倾泻于大江大海之势，叙其所思。文字的美句之类，乃是次要之次要，与 Idea itself 思想）的价值增减无关”。这说明漱石涉足文学之初，就调和东西方的伦理要素和文明批评要素的对立，对日本近代文学缺乏思想内涵进行了批评，同时开始对文学概念和文学价值进行理性的思考，显示了他的天禀之才。以后他在子规主持的《不如归》杂志上发表了许多俳句。

1890 年考入东京帝国大学文学系，专攻英国文学，接触西方的近代文明，其中对霍特曼的平等主义，产生极大的关注,在《哲学杂志》上发表了题为《文坛上平等主义的代表者霍特曼的诗》（1892），强调“在政治上企图实行革命主义的是法国人，而在文学上发挥革命主义的是英国人”。在具体论述霍特曼的诗时，比起文学的价值来，他更多地论述诗文及其诗的精神，再次显示了他对文学的思想内涵的重视。

1893 年大学毕业，一边攻读研究生，一边在东京高等师范学校教授英语。由于面对东西方两种文化的尖锐对立和冲突的情势，再加上严重的神经衰弱和其他疾病缠身，他陷于苦恼与不安。这种苦恼与不安，既是家庭的、个人的，也是时代的、社会的。他为了逃避这种不安的现实，一度入镰仓园觉寺参禅，但未悟道，先后到了偏僻的四国松山和熊本担任松山中学和第五高等学校的英语教师，企图获得精神上的安定。1900年 33 岁的漱石由文部省派遣赴英国伦敦研究英语。他回顾这段历史时曾这样写道：“我毕业了，我的脑子里不知不觉地产生了被英国文学征服的不安之念。我抱着这种不安之

念，到了西部松山，一年又到了西部熊本，住在熊本数年，在仍未消除这种不安之中,就到了伦敦”(《文学论》序)。

在伦敦两年多，他十分重视西方重知性的、教养的文化主义和自我本位主义。与此同时，发现西方的商业主义和拜金主义的弊害，对西方文明也提出了批判性的看法。他从西方看日本，明治社会在西方的影响下受金钱和权力的支配，开始认识到“万事都学西方是愚蠢的”，不能无批判地接受西方文明，主张吸收西方近代思想，不是以西方思想来取代日本精神，而是要一方面“超越旧时代的日本”，一方面要“启发固有的才力，涵养其天赋的德性”，即是要改变日本的旧陋习，发扬日本传统的美德。也就是说，他把西方思想当作问题，是用来对照日本精神，把日本社会和文化作为问题来思考。这是个非常困难的问题，但从异国凝视故乡，凝视日本的现实，便产生一种切实的使命感，开始苦苦地进行孤独的思索。他在1901年3月16日的留英日记中就写道：日本明治维新的觉醒，“并非真正的觉醒，而是在狼狈不堪中不得不醒来。结果只是急于从西方吸收而无暇消化，文学、政治、贸易无一不是如此，日本如果不做一番觉醒是不行的”。他将这种切身的感受,写了《伦敦消息》(1901)。

留英期间，他有更多的机会接触西方的生活和西方的文化，对西方文学的理论有了更系统的理解，切身体会到东方的所谓文学和西方的所谓文学的异质性，是不能完全概括在同一的定义之下的。他以西方文学为媒介，开始思考日本文学近代化的问题，酝酿建立他的文学论。漱石与二叶亭四迷一样，都受到东西方文化的双重熏陶。所不同的，四迷是接受中国文学与俄国文学，而漱石是接受了中国文学和英国文学的双重影响，这对于其后构建他的文学理论和从事文学创作都

产生重大的影响，这两个因素是不能忽视的，也是不可偏废的。

漱石于1903年回国后，接任小泉八云的一高教授和东大讲师的教职。他在留英期间开始酝酿写作文学概论，并花了8个月搜集资料和做读书笔记。回国后就以这些资料和笔记作为基础，发奋疾书，写成讲义。当时在一高和东大，他讲授文学概论和英国文学，是首屈一指的。同时应子规的弟子高浜虚子的约稿，写了《我是猫》第一回，在虚子主持的《杜鹃》杂志1905年1月号上发表，小说以其深刻的批判精神、精湛的技巧和幽默的语言，立即博得强烈的反映。他深深地知道，自己的作品之所以受到广大读者热烈的欢迎和好评，是由于他敢于面对当时日本社会黑暗的现实，把压抑在自己心里的一切愤慨都倾吐出来的缘故。对他来说，人到中年，得此殊荣，深受鼓舞，也深感社会责任的重大。

这时候，《读卖新闻》、《朝日新闻》等多家大报社争相聘请他，不久东大新校长推行国家主义的教育方针，校园内外一方面出现阿谀逢迎当时的政治权力的景象，一方面盲目崇洋，将西方学说作为权威，失去了日本近代的自我。漱石坚持“自己本位”的自主立场，保持独立的人格，因此他在大学里处在孤立的地位。虽然学校当局当时已内定将他提升为教授，他却不愿屈从国家主义的教育方针，以及同流合污，遂于1907年4月决然辞去教职，任《朝日新闻》的特约作家，社会和公众为之惊愕，家庭对他这一行动也不理解。漱石陷于极度的苦恼，更加重了他的神经衰弱症。但他仍然表示：“比起当教师的成功来，作为一个无价值的文学家立世，更适合自己的性格”（1905年5月致友人书简），“我不想当教师，想搞创作。能搞创作的话，对天对人都可以尽情分，对自己也当然如此”（1905

年 9月致高浜虚子书简）。以此为契机，漱石从一个普通的学者、英国文学研究者转变为一个自觉的文学家、一个勇敢的对资本主义的批判者。

夏目漱石走上文坛之时，正是日本自然主义文学兴起之际。他以自己主持的《朝日新闻》文艺栏为阵地，展开对自然主义的批判。在《我是猫》尚未完稿的情况下，他继续以批判现实主义的姿态，对抗作为文坛主潮的自然主义，执笔写了另一部名作《哥儿》（1906），这是根据作者多年的教员生活体验写就的，他运用江户时代“落语”的喜剧艺术形式，通过主人公“哥儿”的充满正义感的眼光和自叙的口吻，无情地暴露了明治社会教育界的阴暗面，淋漓尽致地抨击了校长的伪善和狡诈、教务长的阴险和利己、教员小丑的献媚和阿谀，以及塑造了几个抱有正义感的人物如数学主任、英语教员等，以这两类典型的人物展开了正义与邪恶、善美与丑陋的矛盾与冲突的情节。还有写了《伦敦塔》（1905）、《旅宿》（1906）、《疾风》(1907)等。

《旅宿》描写作为文艺家的主人公在现实的压抑下，为了解脱烦恼,而‘出入于清净界”,作一个超然物外的‘余裕的第三者”,享受‘非人情’的美的世界,多少抹上了唯美的漫浪色彩。而且他在为高浜虚子著的《鸡头》所作的序文中，将天下的小说分为两种，即有余裕的小说和没有余裕的小说，并对“余裕’作了注释“:世间是广大的。广大的世间之事件也有种种。随缘临机享受事件的种种，就是余裕。观察是余裕。体味也是余裕。等待此等余裕才产生事件，才形成对事件的情绪，这些依然是人生。是活脱脱的人生。它有描写的价值，也有阅读的价值”,由此他曾一度被称为‘余裕派”。

漱石在创作初期，之所以出现干预现实和超然现实这两

种截然相反的倾向，就在于“夏目漱石的理想，是把个人看得最宝贵的一种尊重道义的个人主义。因此，对没有理想，一味追求金钱和名誉地位、日趋堕落的资产阶级社会，以及生活在其中的软弱无力的人，他才爆发出道德的愤怒。这是一场伦理同现实之间的斗争，一场自我同社会的冲突。这种抗争和冲突直接流露出来的时候,他就写成了《哥儿》、《疾风》等贯穿着主观反抗的作品，当他要逃避这种抗争和冲突的时候，就产生了像《旅宿》、《伦敦塔》那样浪漫主义的小说’①。

与此同时，漱石写了《二百一十日》（1906）、《漾虚集》（1906)等。这不仅表现出他的旺盛的创作力，而且宣扬他的人生的第一意义是：“在于枪杀文明的怪兽，即使是几许也要给予无钱无力的平民以安慰”（《二百一十日》),继续反映了他对人生的积极态度、对平民百姓的同情，以及对当时的种种“文明的怪兽”，包括对主流社会的道德观和价值观—— 金钱和权力支配的批判精神。

此后，漱石接连写下了《虞美人草》（1907）、《矿工》（1908）、《十夜梦》（1908）、《三四郎》（1908）、《从此以后》（1909）、《门》（1910）、《过了春分时节》（1912）、《心》（1914），以及自传体的《路边草》(1915）等一系列不同风格和不同内容的作品。从风格来说，比如《虞美人草》展现了浪漫的梦想世界；《矿工》将写实性导入了浪漫的梦想世界里；《三四郎》、《后来的事》、《门》三部曲以现实主义与浪漫主义结合手法，创造了一个悲喜剧的世界；《过了春分时节》、《路边草》又带上几分东方式的虚无主义和神秘主义，即禅的“虚空”与“无”。从内容

①西乡信纲等《日本文学史》(中译本),第 307、308、309 页,香港三联书店 1979 年版。

来说，有展开对社会现实、家族制度的批判，有对世俗伦理观念虚伪的揭露，有对日本近代化出现的弊端、知识分子近代自我觉醒的心迹和自我压抑苦恼的探索等等。这些作品显示了作家构建小说的非凡能力和文学思想的曲折历程。

与此同时,他发表了题为《日本近代的开化》（1911）,表示了日本近代在西方文明冲击下的苦恼和对盲目追随西方文明的厌恶,指出日本的近代是‘外发性的’开化,而不是‘内发性的”的开化，这是经过长期闭关自守的日本一旦受了外力的刺激,就失去‘自己本位’的能力,由西方思潮支配了近代日本开化的思潮。新的思潮且不说，其实旧的思潮的性质和真相也还未来得及弄清楚，却花了很大力气把它抛弃了。这是非常悲哀的。

漱石在青年作家中间的影响越来越大，青年作家都慕名上门求教，由于来访者甚众，影响写作，便规定每周星期四为接待日，便自然地形成一个以“周四会”的文学团体。他的弟子中最有成就的，要算是野上弥生子和芥川龙之介，后来他们都成为优秀的批判现实主义作家。

第一次世界大战爆发翌年，漱石写了《我的个人主义》（1915），批评了国家权力对个人主义、自由主义的压制，以及个人反对军国主义的必然。后来又发表了《点头录》（1916），指出鼓吹军国主义是时代的错误精神，使热爱自由与平等的人们感到悲哀。他对时代的深刻的思考，与他作为作家的生活态度和创作态度基本上是一致的。

最后一部小说《明暗》（1916）未能完成，因为作者胃溃疡复发,大量出血,不治猝死,享年四十九岁。

第二节
东西方交流结晶的《文学论》

夏目漱石埋头创作小说的同时，并没有放弃对文学理论的研究。他将作为一高和东大任教用的讲义，整理修订成《文学论》(1907)和《文学评论》(即《18 世纪英国文学》1909)。这部《文学论》终于在他就任《朝日新闻》特约作家的同月出版。《文学评论》实际上是英国 18 世纪文学概论,这是《文学论》的姐妹篇。此外还写了《文学的哲学基础》(1907)、《创作家的态度》(1908)、《文艺与道德》(1908)等,作为其《文学论》的补充论述，构成漱石的较完整和系统的文学论。

漱石早在留英期间就计划著述规模宏大的文学论，而且在致其岳父中根重一的书简中谈及其文学论的构想时写道："依小生的想法，文学论首先应从论述如何观察世界开始，进而应论述如何解释人生，再论述人生的意义、目的及其活力的变化；其次论述如何文明开化的问题，解剖构建开化的诸因素，从其联合发展的方向和及于文艺开化的影响等"。

日本文学走向近代，需要解决的问题很多，但最核心的问题是如何处理本土与西方、传统与近代的文学关系问题。当时的文学发展存在两种极端的倾向，一是对西方文学缺乏全面的理解，盲目崇拜西方文学，以为日本文学的近代化就是西方化，产生了全盘西方化的倾向；一是对传统文学缺乏自觉的认识，以为本土的传统的文学绝对优于西方的近代的，盲目地狂信本国的传统，特别是在日俄战争取得胜利之后，产生了保守的国粹主义的倾向。总之，当时日本文学走向近代就是在这两者之间徘徊和彷徨。漱石对东西方文学的历史联系有了

深刻的体验，认识到日本文学要建立自己独自的近代文学论，首先是要思考和回答这个文学的选择问题。

漱石对西方文学特别是英国文学有深刻的理解，达到相当的水准。但他研究西方文学，不是为研究而研究，而是要变为自己的东西，为己所用。同时他对日本传统文学自不用说，对东方文学特别是中国文学又有很深的教养。所以他能够摆脱西方文学和东方文学各自的狭义文学观念，站在世界文学的广阔视野，思考东方和西方、传统和近代的问题，最终作出日本文学近代化模式的选择。

两年多的旅英生活，他确立了“自己本位”和“知性主义”的思想，站在英国看西方，更加了解西方；同时站在西方看日本、看东方，认识到东西方文学思想存在很大的差异，更增加了他在作出文学选择方面的自觉、自信和能力。具体地说，在英国，他看到英国文学者乃至西方的文学者都是以自己的文学标准来看待世界文学，无视东方文学应有的价值，以及在世界文学应有的位置，形成根深蒂固的欧洲中心主义，他对此非常反感。所以他的《文学论》首要的是突破欧洲中心主义，不以西方文学作为惟一标准，而超越西方一般特定的“文学”概念，但他也非常重视西方文艺学的文学自律的概念的近代意义，将它与东方文学以道德伦理为主的学问为第一义的文学概念调和，独自给文学定下一个新概念。也就是说，他将文学定了一个著名的公式：“文学内容的形式＝F＋f，F意味焦点的印象或观念，f意味着附在其上的情绪”。F＋f即认识要素＋情绪要素。认识要素只是科学知识，而情绪要素是没有任何理由而产生的感情，它只是文学的前阶段，惟有两者的相结合才能进入文学阶段。

《18世纪英国文学》（《文学评论》）以西方哲学、政治、艺

术及风土风俗等文化为背景，叙述英国文学史的发展，并且分别详述艾迪生、斯梯尔、斯威夫特、蒲柏、笛福等作家及其作品。他在文中特别说明文学史的方法应具的客观性，以强调日本应以自己的文学标准来对待西方文学，因为东西方“在文学这点上，既然有不同，既然应以趣味来判断，就没有理由抛弃自己的趣味标准来服从别人之说”。因此他只是将西方文学作为一种参照系，来思考包括西方文学和东方文学在内的世界文学的价值。从而他确立具有普遍性的科学的文学理论，以开辟日本独自的文学论。

漱石在其文学论中，将日本文学的主体发展作为中心课题。首先，他强调“三为”，即日本文学的发展，是“为自己、为日本、为社会”（《模仿与独立》），批评了认为日本文学不能与西方文学相比，无论改革或刷新都要模仿西方文学的错误论点，主张加强日本文学的独立性，让自己内部的独立的东西发展起来，并且把“三为”作为统一体来把握。其次，他强调日本文学“要自成标准”，“一切的发展无论如何必须有气力——精神”，所谓精神，即“自觉自信力”（《战后文学的趋势》）。第三，他主张“为了扩张日本的特色，为了发挥日本的特色，是要买其利器”，但“西方的东西未必都了不起。日本有日本的固有特色。发挥这种特色比什么都重要”。同时，“采纳西方文学，必须是为了发挥自己的特色”（《批评家的立场》）。这三点相辅相成，成为建立其独自的文学论的基础。

他的文学论的核心是：内容与形式的统一问题。他主张日本文学的发展是“为自己、为日本、为社会”，即他将文学的目的规定在这上面。他批评文坛某些人将文学看做是单纯的技术，是一种“清闲事业”，而“躺在俳句趣味般的清闲文字上”，“如果将文学作为生命的话，就不能单纯满足于美”（1906

年 10 月致铃木三重吉书简),还要‘避邪就正,斥曲与直,扶弱挫强’(《旅宿》)。这样,文学就不能不涉及道德价值判断的问题，“作者就作品中的事件，必须下黑白的判断，给予善恶的批评’(《文学谈》)。文学家的使命,就是‘应该解释如何生存,并教给平民生存的意义”（《文学的哲学基础》）。同时表示文学家“述作的劳力里，就有他的生命。他的气魄化为滴滴的墨汁,满腔的精神在一字一划上跃动着’(《疾风》)文学家不是单写人，而是要对发展中的社会具有进步的眼光，借助某种技术，来发挥伟大的人格力量。这种“伟大的人格力量，浸入读者、观者或听者的心，化成其血与肉，流传至他们的子子孙孙”，这才能真正产生文学的效应，所以这时候文学家“为自己”;‘自己不是个体的人,而是社会全体精神的一部分’(《文艺的哲学基础》)。换句话说,文学‘为自己”,也是要‘为日本、为社会”，就是要表现“社会全体精神”，使自己和社会成为一体化。

但是,他强调内容是‘生命’的同时,并没有忽视形式,认为“形式是为内容的形式，内容并不是为形式而产生的”，“内容是变化的，新的形式也会随之不断地创造出来。一个形式如果人为企图永久维持下去，内容就会破坏这个形式”（《内容与形式》），而且他断定“思想好而文字坏的文章是普通文章，思想坏而文字好的文章则是坏文章”(1890 年致正冈子规书简）。所以漱石主张文学是应该有理想的，但这理想不是单一的力量,它包括‘美、真、善、壮’四种力量,他说“:勿庸置疑,这四种力量受时代的影响、个人的影响，会产生消长变迁”，而“这四种力量正如其名所示，是四种不同的东西，都是文艺的理想”（《文艺的哲学基础》），是可以并存与统一的。而实际上，美、真、善、壮四种力量是一个不可分割的统一体，是内容

与形式统一的基础。

漱石的文学论要解决另一个重要课题，就是调适日本文学与西方文学、传统文学与近代文学的关系问题。他承认近代文学具有泛欧罗巴性，但也不能否定各民族传统的个性。日本的近代文学要扎根于日本民族的土壤上，对传统要有自信心和自觉的认识，但他重视日本的、东方的传统的同时，并没有完全拒斥西方的文学，而"是要买其利器"，即学习和借鉴西方文学。但买西方"利器"、"采纳西方文学"的目的很明确，是"为了扩张日本的特色，为了发挥日本的特色"，即为己所用，完成传统的再创造，而不是追求西方化。因此自称为"洋文学的队长"的他，虽然热情地倾注西方文学，但也没有忽视日本和东方文学的传统，极力强调对传统要有"自觉自信力"，并以俳句的平民性为例，说明日本文学不亚于西方文学。可以说，他在这个问题上是采取辩证的态度的。如果不是对传统的自觉认识和对西方文学的全面理解，要使两种异质的文学从冲突到并存，并使它转化为创造力来建立漱石这种文学论的模式是不可能的，而这个模式对于日本文学的日本特色和近代化是十分必要的。这就是漱石文学论的独创性和前瞻性的所在。

在这里不难看出，漱石的文学论的产生，不仅依仗于他具有东西方的广博学识，而且更重要的是源于漱石明确的目的性、社会的责任感，以及勇猛精进的精神，也就是他所说的，他要"用维新志士那样的勇猛精神来从事文学"（上述致铃木三重吉书简）。所以他的文学论不是一般学究式的研究，更没有玩弄学理式的清闲文字，而是要总结文学的本质和日本文学走向近代的种种经验与教训，通过系统研究，提升理论，以回答和解决一个时代面临的实际问题。这是一项重大的系统理

论工程,所以他把它作为一项‘十年计划的事业’,后来乃至改为“百年计划的事业”。他 1906 年 11 月致高浜虚子的信中就表示：“想干的事很多，弄得不知如何是好。我原打算用十年计划打败敌人，但近来觉得不能操之过急，所以改为百年计划了。要是百年计划的话，就没问题，无论谁来也不会输”。也就是说，漱石深知这项工程不能急功近利，一蹴而就，不仅需要一个人、一代人的努力，而且需要几代人的奋斗。有了这种认识，他就能超越自我，相信延续的历史，一代一代地接力解决这个既是理论也是实践的问题。

历史的发展也证明漱石预言的正确性。正如川端康成所说的“‘明治百年’的日本,是否能够真正引进,是否能够真正模仿西方庄重而伟大的文化，特别是其精神呢？难道这还不值得认真怀疑吗？（中略）我想特别强调的，实际上有些地方吸收和学习都没有真正做到。如果认为‘明治百年’已经将西方的精神文化消化了，那就太肤浅了”①。

从这种意义上说，漱石的文学论对于日本文学走向近代起到了导向性的作用，而且在今天还有着其现实的意义。伊豆利彦联系到当时的社会和文学环境，对漱石的文学论给予肯定和积极的评价：“漱石一方面与盲目崇拜西方作斗争，另一方面又必须与狭隘的国粹保存主义作斗争。同时还必须与狂欢日俄战争的胜利而忽视日本现实的国民的一般风潮作斗争。漱石继续注视日本的黑暗的时候，发展了其思想和文学，就必然与肯定、美化和赞美日本的过去和现在的思想产生严重的对立。漱石看到了日本未来的破灭的危险。对漱石来

①川端康成《日本文学之美》,《川端康成全集》,第 28 卷,第 427～428 页,新潮社 1982 年版。

说，问题是为了从破灭中拯救日本，就要变革日本人的精神。漱石在日本人恢复作为日本人的自觉自信，对西方要保持独立，发挥日本的主体性、独创性的基础上，寻求日本（文学）再生的可能性。漱石强调的，是日本的可能性，而不是盲目地肯定过去和现在的日本。漱石追求的是进步，是革新。为此，要在坚持自己的主体性上学习西方，与一切保守主义彻底对立 ”①。

漱石开辟了前人未曾开辟的路，后人在漱石上述文学论的基础上，经过明治百余年前仆后继的努力，虽仍不能说已经将学习和吸收的西方文学完全消化，但可以说，已经建立了一个行之有效的吸收西方文学的模式，即“ 冲突 ·并存融合 ”的模式，而且在走向日本化方面留下了瞩目的业绩。

漱石的文学论提出的另一个重要问题，就是主体地再认识文学存在的价值及其独自的功能。在上述“ 三为 ”的原则基础上，他运用多科学来建立其方法论的基础，提出要从哲学、美学、心理学、社会学等多学科来审察文学的价值，强调“ 认识世界先应解释人生，解释人生应先论述人生的意义、目的及其活力的变化。还有论述如何开化，解剖并组合构建开化诸原素的问题，应先论及文艺开化的影响及其将成为何物 ”（1902年 3 月致中根重一书简）。因此，他将探求人应如何生存和生的伦理相关的“ 思想 ”涵养作为第一义，确认文学的人生和社会的功能，并批评了那些注重“ 风流韵事 ”的文学倾向，在评子规的《七草集》曾讽刺道：“ 鄙人天资愚钝加疏懒，龌龊没于红尘，风流韵事荡然一扫，愧于吾兄者多矣 ”。这种文学思想，很大程度上胚胎于东方文学思想。

①伊豆利彦《日本近代文学研究》,第 58 页,新日本出版社 1979年版。

在这个问题上，他以东方的‘为人生、为社会’的文学精神为根基，重点强调了文学内容的基本成分的社会背景和政治经济的动因，同时他又吸收西方文学的新概念。在这方面，他改变森鸥外、高山樗牛、岛村抱月的文学论以德国观念论美学和英美的经验论美学为基础的既定文学论、艺术论，接受英国李普斯以心理学为基础学，将美学作为应用心理学的一个分科的观点，主张“着重从心理学、社会学的角度，从根本上论述文学的活动力”，认为“文学在心理性上是多么必要，我誓要探求这个社会如何产生、发达、颓废。文学在社会性上是多么必要，我誓要研究其如何存在、兴隆、衰灭”（《文学论》序）。即他将心理学作为哲学、美学的基础学，在美学上移入感情，观察和分析个人的直接经验，并将心理的要素抽象化。所以他的结论是：文学“在产生其大目的的基础上，必要的第二目的，就归结在‘幻惑’二字上”。根据他的解释，文学作品给读者的美感，就在于享受由心理上的“幻惑”而产生的“文艺上的真”（《文学论》第四编第八章）。他的上述著名的公式“文学内容的形式 $=F+f$”，其立论的根本就是放在心理学的美学和社会学的结合上。

在创作方面的，夏目漱石努力实践自己的独创性文学论，在东西方文学的接点上，确立自己的历史方位。他借鉴西方文学的理念、原理、结构和技法，运用独特的东方文学思想和日本文体，写下了不少名垂史册的文学作品，这正是漱石对传统文学和西方文学都有自觉认识的结晶，也是他的文学论的具体实践的表现。应该说，漱石在这理论和实践两方面的工作都是开拓性的，其对20世纪日本文学发展的持续影响，时间之长、范围之广、层面之深，可以与森鸥外比翼，其功绩是伟大的。

第三节
批判现实主义的经典《我是猫》

正如上述，夏目漱石“用维新志士那种勇猛精神来从事文学”，对文学是抱有重大的历史使命感和社会责任感的。他的《我是猫》就是在他的自觉的文学思想指导下完成的。

在发表《我是猫》之前，漱石虽然发表过一些评论和诗作，但未曾有小说问世。从这个意义上说，《我是猫》是他的小说处女作。这部作品从 1905 年 1 月开始刊登，上篇刊毕，获得好评。朝日新闻社破格付给他高于该社主笔的月薪和每年度发两次奖金。小说继续连载至 1906 年 7 月，共十一章，历时一年半才完成。

《我是猫》以迄今日本近代文学所没有的深刻的思想性、尖锐的讽刺手法和独特的幽默语言，有力地批判了明治社会的庸俗、丑恶的现实而震惊文坛，对于当时正兴起的自然主义文学是一个巨大的冲击。自然主义的主帅田山花袋不禁惊叹这是“不可思议的现象”①。有的评论家称他为“愤怒的漱石”。

这部作品描写接受西方个人主义影响的中学教师苦沙弥先生与其友人迷亭、寒月、独仙等聚在自己的客厅里议论种种的社会世相和文化现象。他们有的人与主人一样，接受西方个人主义影响，但反对盲目崇拜西方；有的人保守传统的日本主义，他们从自己的不同立场出发，大发议论，且常常互相批评或揶揄。而苦沙弥家里养的一只猫，用其猫眼来观察主人

①引自喜多川恒男等编《二十世纪日本文学》，第 69 页，白地社 1995 年版。

和客人的议论，并加以讽刺性的分析和批判。可以说，这部小说没有宕迭的情节和严密的结构，正如作者本人所说的“既无情节，也无结构，像海参一样无头无尾”。但它却打动读者，震撼文坛，成为一部留芳后世的伟大作品，就在于其思想内容和艺术形式达到完美的统一。

在思想内容方面来说，首先作品反映了日本近代化大潮中的种种物质生活和精神生活的重大矛盾和冲突，充满时代的气息。当时日本维新已过三十八年，且经过日中、日俄两次不义的战争，掠夺别国的财富，发展了本国资本主义经济，巩固了资产阶级的权力。另一方面维新后，学习西方文化，在促使日本文化走向近代的过程中，交替出现盲目崇洋、全盘西方化和狂信国粹，全面复活日本主义、国家主义的两种极端倾向。西方的金权主义和东方的极权主义的结合，影响了当时日本文化的价值取向。知识分子也产生了明显的分化，一部分人以金钱为万能，成为拜金主义的俗物，或者依附政治权力，阿谀奉承权贵；而一部分有良心的知识分子，接受了西方近代文明的洗礼，初步确立并坚持‘自我本位’的主体意识，在不同程度上具有近代自我的觉醒，追求独立的人格。他们对这种转型期的社会现实和文化现象表示了极大的不满，但在强大的政权金权的双重压制下，近代的自我也受到极大的压抑，他们所能做到的，就是私下议论，不同立场和观点的人，相互或挖苦，或讽刺，以发泄积郁在胸中的愤懑。

漱石的《我是猫》正是紧紧贴近时代的脉搏，反映了社会发展的这一普遍现象。这一点，不仅从作者精心设计的苦沙弥、迷亭、寒月、独仙等不同思想性格的知识分子人物形象，以及从这些人物对社会和时事的议论、挖苦和讽刺中，得到有力的证明；而且还从苦沙弥的软弱性格，始终只是停留在对现实

的怀疑和不满，他没有下决心要改造环境，环境也没能改变他，以及最后充满锐利眼光的猫也只好偷喝啤酒，一醉掉在水缸里淹死方休这种结局，也可以得到充分的反映。作者确是清醒地把握住这一现实生活，并作了高度的艺术概括，创造出典型环境中的典型人物来。

更重要的一点，是作品具有对社会现实批判的强烈精神和巨大力量，而且其批判的对象是特定的阶级和特定阶级的代表人物。作者基于对当时的日本资本主义近代化出现的一切弊端都感到关注和愤意，对作为在资本主义近代化过程中的暴发起来的代表人物“金田老爷，乃至金田老爷的巴儿狗之类也都能以‘人’的资格在街上通行无阻”对他们“缺义理，缺人情，缺廉耻”对这个社会“一群除了诱骗、欺诈、恫吓、诬陷之外什么能耐也没有的人物”等等，进行了无情的暴露和有力的鞭挞。而且还通过诅咒也是这个社会的象征人物金田老爷的结局将“穿死、吃死、喝死”，预示这个特定的社会和阶级的必然下场。作者在这些方面的描写是深刻的。比如，作者通过猫叙述了苦沙弥与其老同学铃木藤十郎的这样一段对话：

“从学生时代起，我就讨厌资本家，他们为了赚钱，什么事情都干得出来。用一句老话来说，就是惟利是图，地道的生意人嘛。”我家主人对实业家大放厥词。

“也不见得。不过也不能这样说呀。资本家是有点下流，反正没有为钱而死的决心，是当不了资本家的。不过，金钱这玩艺儿确实是很难对付哩。刚才我从一个资本家那里听说，在赚钱问题上也非运用‘三角学’不可哩。所谓三角学，就是必须缺义理、缺人情、缺廉耻。你说，多有意思啊。哈哈哈。”铃木得意地说。

“ 谁那么愚蠢 ,说这种话。”

“ 他是个顶聪明的人，一点也不愚蠢呢。在实业界里，他也小有名气 ,你不认识 ?就住在前面那条小巷里。”铃木说。

“ 是金田？我以为是谁呢。哼，那个家伙…… ” 主人轻蔑地说了一句。

所谓“ 三角学 ”,“ 角 ”在日语里与“ 缺 ”是谐音词 ,实际上用了双关语来表示“ 三缺学 ”,即“ 缺义理、缺人情、缺廉耻 ”。作者在这里，同样用了双重含意，影射在那个社会里，资本家为了金钱正如政治家为了权力，什么缺德的事都可以干得出来。这就准确而深刻地揭示了金钱和权力结合的阶级社会的本质。广而言之，这种揭示也是对整个西方文明的怀疑与批判。

因此可以说，漱石的批判锋芒不仅向着资本家，而且直指当时鼓吹“ 大和魂 ” 的政治军事人物。这一点，从他设计苦沙弥所写的一篇题为《大和魂》的俳文的内容，也可窥其批判的目标。文中写道：

大和魂，一个报混子说。大和魂，一个扒手说。大和魂一跃渡海，在英国进行大和魂的讲演。在德国上演大和魂的戏剧——东乡大将具有大和魂，鱼铺子掌柜具有大和魂，投机家、骗子、杀人犯也都具有大和魂。(中略)大和魂 ,谁都挂在嘴边，可是谁也没有见过。大和魂，谁都听说过，可是谁也没有碰上过。大和魂 ,大和魂 ,其天狗之类乎。

在这里 ,作者以辛辣的笔触 ,写他们喊了大和魂 ,就像“ 发出一声像肺痨鬼般的咳嗽 ”，并公开指名道姓地将参加过日俄战争的、与乃木希典大将齐名的、东宫御学问所头目东乡平八

郎大将,与投机家、骗子、杀人犯、报混子、扒手之流联在一起，对他们鼓吹国粹主义、军国主义大加讥讽和鞭笞。虽然就整个故事来说，这只是一段插曲，但它又是与作者对整个时代的讥讽和鞭笞的思路是相连的，具有其完整性和一致性。如果作者不是具有政治胆识和艺术勇气，是难以完成这样一部思想内容如此深刻的精品的。

作者对于依附金钱和权力的像金田老爷的巴儿狗们，即出卖自己灵魂的各类人物或投以鄙视的目光，或尖刻的怒骂。甚至对于像苦沙弥一类对现实社会既怀疑和不满，又软弱和妥协的知识分子的弱点，也进行善意的嘲弄，或轻松的揶揄。

的确"愤怒的漱石"像一头雄狮,向着整个资本主义社会一切不合理的现实怒吼与咆鸣！这是《我是猫》这部作品伟大精神之所在，也是夏目漱石这个作家伟大人格之处。

在艺术形式方面，突破西方近代小说的模式，没有墨守近代小说的三要素,即(一)全文以连续形态展开;(二)通过人物的言行表达近代西方的思想;(三)采取准确表现真实的技法，而以松散的结构，非连续的形态，构建其奇特的艺术形式，其成就也是巨大的。

首先表现在艺术构思的奇特上。一般近代小说，是以人物作为主人公,而《我是猫》的主人公可以说不是人,不是苦沙弥，而是猫，是由一只拟人化的猫来占据着小说的整个活动舞台。也就是说，通过猫的眼观察社会的种种世相，通过猫的脑思索着种种的社会问题，最后还是通过猫的口分析和批判种种社会丑恶的现实，以及描画生存在这个社会里的种种人物的面目，包括剖析它的主人及主人一家人，再及造访主人家的所有客人的心理机微，和评论他们的种种可笑行径，然后加以或赞颂,或讥讽,或揶揄,或鞭笞。总之,故事的发生、发展和

结局，都是由猫来扮演主要的角色，并自由地在这个艺术的大舞台上驰骋。

其次，表现在运用传统艺术形式的创造性上。作者自幼受到江户时代文学的谐谑性的传统形式的熏陶，逐渐影响和形成自己的审美价值取向，并在创作上加以体现和创新。《我是猫》就充分运用这一传统的艺术形式，最大限度地调动它所追求的轻松、幽默、滑稽、谐谑的性格和暗示的警句式的表现。这不仅表现在对其批判的特定对象和议论的一般对象的身上，而且也表现在对有着作者身影的人物苦沙弥的自嘲上，是颇具真实性的。比如，一方面通过猫来津津乐道地大讲尊重知识和知识分子的可贵，另一方面又通过猫与邻居人力车夫的大黑猫的侃谈自己为知识者和劳动者不同身份的两家主人所养，自己"瘦得皮包骨"，却讥笑人力车夫的猫"身强力壮"，却"头脑简单"、"毫无教养"，且"野性十足"，来象征社会轻视知识和知识分子、以及轻蔑劳动和劳动者的可悲的现实。从这个意义上说，其讽刺的艺术生命就在于真实。

第三，表现在创作技巧和艺术语言的个性和独创性上。一是兼及现实主义和浪漫主义的方法，既严厉而忠实地揭示现实的矛盾和丑恶，又运用浪漫主义的夸张乃至离奇的手法，使两者达到天衣无缝的结合。与这种创作手法相辅相成，成功地活用了日本语言的各种特色，包括日本语言特有的反语、双关语和谐音语，再加上交错使用幽默的词句，诙谐的语调、隐喻的警句，辛辣的妙语，轻松的插话等，极大地发挥各种不同的语言效果，组合成多彩的艺术语言世界，而且都使用了当代地道的东京腔，并在文体方面完全实现近代化。

鲁迅赞许这部作品"轻快洒脱，富于机智"。刘振瀛就此解说道："所谓轻快洒脱就在于作品自由自在地运用了作者的

丰富想像力，不为西方小说的模式所拘，往往设想出读者所想像不到的新奇、警辟、幽默、滑稽的场面，激发起读者在狂笑中咀嚼它的余味；而所谓富于机智则是说它在谐谑中不断出现如珠的妙语，洞见人情、社会的机微，往往在滑稽诙谐中一语道破，剥下邪恶、虚伪、愚昧的外皮，闪烁出作者理性的光芒。当然这又是与作者善于驱使反语、比喻和巧妙的话术结合在一起的。正是因为这样，这部作品才获得了它的独特的个性，才形成了不允许他人追随的独自的艺术风格”[①]。

第四节
创作风格转变的三部曲

漱石从《三四郎》、《从此以后》、《门》三部曲开始，逐渐从初期对明治社会现实的批判和讽刺的作风，更多地以西欧近代小说的心理分析方法，探讨近代知识分子的利己主义问题，和近代人的存在的孤独的内心世界，展现其中期创作风格的多样性。

第一部曲《三四郎》描写九州一个纯朴的农村青年学生三四郎到了东京这个大都市上大学，一方面怀念家乡和母亲，一方面面对学问的殿堂，在青春的氛围中，与美貌的少女美弥子邂逅，产生了爱慕之情。美弥子作为一个近代的知识女性，新都市文明的代表，从个人主义考量，她虽然对三四郎的纯真十分感动，但却没有选择农村青年作为夫婿，最后与别的男子结了婚。三四郎身在纷扰的俗世，对自己的前途产生几许的不安。在这里展示了在世俗观念的抑制下，三四郎从初恋到失

①刘振瀛《日本文学论集》，第 183 页，北京大学出版社 1991 年版。

恋的苦恼心路和探索确立自我的历程。

三部曲之二的《从此以后》，描写三十岁无职业的青年长井代助原本曾暗自爱慕过少女三千代，但他听了好友平冈常次郎表白想娶三千代为妻后，出于一时的义侠，压制自我的自然感情，且为常次郎牵线，使两人结成连理。婚后，常次郎以三千代体弱多病为借口，生活放荡不羁，对妻子十分冷漠。三千代无幸福可言，便离开了常次郎。此时代助又燃烧起从未曾熄灭过的对三千代的爱情的火种；而代助的父亲出于私利，攀附富豪，正为代助筹划婚事。代助在世俗的礼法和自然的感情的矛盾和冲突中，经过理性的思考，才自我觉醒，认识到自己的错误选择，于是勇敢地向因袭的道德价值观挑战，对三千代表白了自己的真实感情，三千代也接受了代助的爱。常次郎与他绝交，父兄也断绝对他的生活资助。代助自己开始求职，寻找属于自己的生活。

《门》是三部曲的最后一部，描写下级官吏宗助与友人安井同居的阿米相爱并结合，背上有违道德的十字架，遭社会所唾弃，转辗广岛和福冈，两人难以找到一般夫妻那种亲和感，过着孤寂和清贫的生活。其后宗助耳闻安井从满州回到东京，深感自己的罪恶，内心不能平和，便决心参禅，企图通过宗教的寄托来摆脱个人的孤独，但遭禅师的拒绝，成为近代的孤独者。

可以说，这三部作品在故事情节和人物关系方面都是各自独立成篇，并无直接的联系。之所以称为三部曲，主要是存在某种内在的联系，即在爱情的道德性的架构内，以近代个人主义为中心主题，展开‘自己本位’和‘自我固执’两种生活态度的对立与冲突的故事，深入地剖析了各个主人公的生理和心理的变迁，反映了知识分子在近代化过程中确立近代自我

的精神面貌。

在封建社会走向近代资本主义时期，确立近代个人主义以对抗封建专制主义的压迫，是具有其积极的进步意义。但随着社会的发展，个人主义的消极面也显露出来。个人主义的积极面与消极面的对立与斗争，始终存在于近代知识分子确立近代自我的全过程。此时漱石敏锐地发现在知识分子的内部精神世界里存在的这个矛盾，一手紧握利剑，指向外部的世界，批判丑恶的现实；一手紧拿锐利的手术刀，解剖内部的世界，挖掘个人心灵里的利己主义。这说明漱石对人生的思索深化和复杂化，同时也大大地提高文学的艺术性，使他的作品得到了进一步的升华。

首先，三部曲通过主人公在爱情问题上的存在的矛盾，探索近代自我确立过程中因袭的道德与自我本位的冲突，揭示了世俗伦理观念的虚伪性。从三四郎的爱情受到世俗婚姻观念的纷扰，到代助最终冲破因袭的道德规范，自主地选择自己的爱情，再到宗助爱友人之妻受到因袭社会所唾弃，企图从宗教中寻找自己的归宿这一发展脉络，这些主要人物的深层意识各自交叉着东西方的文明。可以清楚地看出，作者通过几个主人公在爱情问题上的不同命运，说明日本明治维新后，确立近代自我所面对的问题：一方面近代自我在人文主义的培育下，确立了"自己本位"，最终冲破旧道德的樊笼；另一方面，明治社会残存的封建家族制度下，近代自我缺乏主体性，存在一定的依附性和封闭性，常常导致"自我丧失"乃至"自我的毁灭"。

其次，揭示自我的欲求无限扩张，形成"自我固执"，隐现了丑陋的利己主义。集中表现在宗助在爱情问题上伤害了友人，也毁灭了自己，最后导致个人主义伦理思想的悲惨结局：

“一个生于‘充满自由、独立和自我’的时代里的人，如果不顾下一个新时代的现实，企图无止境地扩充自我，就不得不伤害别人，紧接着把自己也毁灭掉①。比如，美弥子的选择，纯粹出于自我主义，她似乎自觉自己的价值，实际上损伤了自己的价值。因此，漱石在发表《门》的同年所写的《我的个人主义》就提出“自己本位”，即强调了自我的主体性时，并且作了这样的解说：相信自己的优越，不应将自己的爱好强加于别人，不应依附于作为社会优越感的权力和金钱。要求对自己兴趣的尊重，自己也必须尊重别人的兴趣。热爱自己自由的同时，也应尊重他人的自由。作者在作品中对人物的褒贬，都是从这一观点出发的。

从这些作品里可以看出，当时漱石已经认识到在日本近代历史条件的制约下，东西文明的冲突与融合是经过曲折的历程，作为西方文明标志之一的近代自我形成也是经过曲折的历程，自我觉醒的同时，也就是自我的毁灭。但是他无力去改变这种环境，正如在他笔下的《门》的主人公宗助本想走出孤寂的“门”，但最后却成为一个“伫立在门前等待日暮的不幸的人”。他自觉到这点时，落入了苦恼和不安的深渊。

这种苦恼和不安的心情，促使漱石从勇敢的批判者转向旁观的剖析者。究其思想根源，一是漱石作为小资产阶级作家，存在着阶级的局限性，当他认识到光靠道义的批判无法解决面对的现实与人生问题时，就感到失望乃至绝望，而走上自我否定的道路。他在《心》里借广田先生的口，就有关批判日本近代化问题，写过这样一段话：

①西乡信纲等《日本文学史》(中译本)，第307～308、309页，香港三联书店1979年版。

明治天皇在盛暑中驾崩了。那时我觉得似乎明治精神始于明治天皇，也终于明治天皇。我痛切地感到：受明治的影响最为深刻的我们这些人，今后还活下去，毕竟是不合时宜的。

二是漱石自觉到日本近代化必然要收容西方文明，但东方文明的禅的心性又从根本上拒斥西方文明，在这种东西方文明的对立和冲突中，自己无法调和这两种异质的文明而产生不安的情绪，又企图回归东方和日本。他晚年提出“则天去私”和醉心汉诗，就足以佐证。

正如唐纳德·金分析夏目漱石及其文学时指出的：“在漱石文学中，可以窥见其表现的无底的苦涩和不安，驱使漱石接近疯狂程度的孤独感，不是由于当时日本知识分子都具有的对东西方文明分裂的痛苦，而是由于漱石自觉到个人不适合融合两者而产生的。晚年漱石的汉诗，在读者中虽然没有获得小说那样的盛名，但这决不能说是决定两者价值的优劣，这恐怕是由于20世纪日本文明所走的艰难道路的缘故吧。在汉诗中，漱石不时获得在小说中所找不到的心灵的平和”①。

第五节
“则天去私”与晚年的文学观

漱石的文章座右铭“则天去私”四个字，是他在逝世前一个多月即1916年10～11月间，为新潮社的《文章日记》扉页

① 唐纳德·金《日本文学的历史》(第11卷)，第243～244页，中央公论社1996年版。

挥毫题写的。11 月 2 日对其弟子芥川龙之介、松冈让、久米正雄等人又说了“则天去私”这句话。同月 16 日在“周四会”上将“则天去私”作为文学观，重复对其弟子森田草平、安倍能成谈了一些话。他临终前还就这一座右铭作过这样的说明：“柳绿花红这不是很好吗。存在的东西，原原本本看到它的存在，这就是‘信’。比如现在在这里翻开中国纸，女儿出现，说：父亲，请歇息吧。突然间看到女儿的脸，与今早看见的不同，很凄惨，变成一只眼了。妙龄的姑娘在父亲如常的情况下却变成了一只眼，这对任何父亲来说，都是一大事件。如果是通常情况，是会号啕大哭或大吃一惊，引起一场大骚动吧。但是，现在如果是我，大概会说，啊，是吗。”但漱石并未就这句话的涵义形成文字，见诸于文章。只有其弟子的一些零星和片断的记录或解说。其中松冈让解释说：“‘则天’的‘天’与西方的‘神’或‘绝对’对应，是东方的理念。与‘去私’连一起，就是去小我的私，而让自己达到更大的，即普遍的大我，即东方的无的绝对境界”（《漱石先生》）。久米正雄则解释道：“无‘我’的艺术，空个而达全”（1916 年 11 月 2 日的日记）。

漱石的思想产生于两个交叉的系统，一是接受西方文化的洗礼，产生个性的自觉和尊重人性的思想，一是继承东方的文化传统和自身有参禅经验，内蕴着禅的哲理，育成东方式的虚无思想，即“虚空”与“无”的思想。至晚年这两个思想系统交错产生的矛盾，不可避免地使他选择自我的力量，同时又发现西方个人主义的弊害后，就企图寻求一种自我超脱的“救济”，回归自然，以达到绝对之境。在不能摆脱这种对立矛盾而产生的无法克服的个人苦恼的时候，便形成了他的“则天去私”的思想。可以说，这是他晚年对人生的态度，也是对文学的态度。

漱石也曾写过“大我与无我合一,自力与他力相通”(《片断》)这样一句话,与“则天去私”综合来看,似乎可以理解为:所谓“天”,是指高深博大的无限存在,是观察者的一种自然的观照态度。而“去私”与普遍性的东西合一，则达到“物我一如”的境界。这种禅的心与境的合一，既是无我、无私和无心，同时又在“小我”内部探寻“我”的根源,以达到去“小我”的“私”和完成“大我”的“三昧境地”。恐怕这就是漱石所说的“去私则天”的涵义吧。可以说，这是接近禅的观照的境地。所以有位叫释宗的禅师解释说：“去私则天可以说是漱石最后期的思想，这很明显是大乘佛教的真精神”。事实上，漱石提出的“则天去私”虽富含禅味，但这不是宗教式的思考和方法，而是文学式的思考和方法，是一种对文章学理解和创作的态度。也就是他的文学论的延长，即是艺术的观照与感动一体性的表现。

正如冈崎义惠解释的：漱石的“则天去私的艺术论，成了‘观照’的万能说。但在艺术的本质方面,与观照的同时,可以指出感动的一面。这与在宗教方面有禅的东西，也还有净土教的东西是同样的。若欲采取解脱之途而引向感动的方向的话,那么毋宁说,‘天’显示了‘あわれ’(哀)的形,而可以求得美的、情的、主观的方向吧”①。

漱石的《路边草》就以主人公健三夫妻为中心，围绕家族间的爱情与金钱关系充满的矛盾，展开了他们的日常生活和内心的苦恼。作者通过健三慨叹在这个世上“大家都想钱。这样,除了钱之外,什么都不想了”,最后提出了“世上哪儿有什么解决得了的事。事情一旦发生，就永远没有完结，而且变

①冈崎义惠《艺术论的探求》,第 398 页,1941 年,弘文堂版。

化多端，结果把别人和自己都弄糊涂了”，表示了对人生的苦恼和绝望，充满了虚无感。在《玻璃门》(1915),他静观这个纷扰的人世，思索生与死的不断轮回，慨叹生命的无常，多少流露出厌世的人生观。在这里，作者已经露出“则天去私”的思想苗头。在执笔写《明暗》(1916.5.26～1916.12.14)时,更是有意识地突现“则天去私”的思想，故事以主人公津田及其妻子阿延，以及婚前的恋人清子之间的不安定生活为中心，描写了众多人物围绕“利己”和“克己”而产生的复杂纠葛，而产生宿命和绝望,企图从“暗”中探求“明”。但作者写了“暗”的部分，作为重要人物之一的清子也刚刚出场而绝笔，预定“明”的结尾就无法续完。也许这正是作者长期的个人苦恼而内省的结果，是晚年的人生体验乃至明治社会现实的写照吧。

晚年的漱石还热衷于作汉诗。他写作《明暗》的时候，为了取得精神上的平衡，上午写《明暗》的连载，下午作汉诗。他在1916年8月21日致其弟子久米正雄、芥川龙之介的书简中表示:“每天写小说近百回,心情被大大地‘俗了’,从三四天前开始,将作汉诗作为下午的功课”,还说:“通过汉诗,可以咏出20世纪的人的感慨”。书简附了汉诗一首，曰：

> 寻仙未向碧山行
> 住在人间足道情
> 明暗双双三万字
> 抚摩石印自由成

在汉诗中，他的“则天去私”的思想也表现了出来。诗中经常出现“天”、“禅”、“无心”的词儿,还写过“花红柳绿前缘尽，鹭暗鸦明今意饶”这样的句。比较典型的，是在弥留的前

一天用汉诗写下的绝唱：

真踪寂寞杳难寻
欲抱虚怀步古今
碧水碧山何有我
盖天盖地是无心
依稀暮色月离草
错落秋声风在林
眼耳双忘身亦失
空中独唱白云吟

这首辞世诗表现了禅的“无我”、“无心”的世界,从作家当初以“欲抱虚怀步古今”,到“盖天盖地是无心”,最后惟有“空中独唱白云吟”，完全反映了作家对人生的归宿和天人的透彻清静的心境。

从历史的发展的眼光来看，任何一个伟大的作家，都不可避免地存在一定的历史局限性；任何一部伟大的作品也不可避免地存在某些不足的因素。因此评判一个作家或一部作品不能脱离当时的历史的定位而过于苛求。对夏目漱石及其作品也似乎要看重他和他的作品在日本文学的历史上所起过什么重要的作用，而不要过多地苛责他没有写未来世界的光明，或没有写劳动人民的世界之类。

这位日本伟大的文豪，享誉日本海内外，并产生积极的影响。我国大文豪鲁迅说过：当时他最爱看的日本作者，是夏目漱石和森鸥外(《我怎么做起小说来》)。而且鲁迅“那种寓讽刺与嘲笑于轻妙笔致之中的风格，实际受有漱石相当的影响”(周作人《关于鲁迅之二》)。漱石逝世后 70年,日本发行的千

元纸币印上了他的肖像，也从一个方面反映了对他在日本文学史乃至日本历史上的地位的积极肯定。

毫无疑问，夏目漱石对于近代日本文学尤其是现实主义文学的贡献是巨大的。他提出了日本文学走向近代的一些带根本的问题，比如学习西方要立足于东方和日本的传统，并在理论上加以探讨和在创作上努力加以实践；他反对和突破自然主义的“原原本本”的写实论，有批判地继承坪内逍遥开辟的朴素现实主义的合理内核，大大地发展了由二叶亭四迷、石川啄木、樋口一叶、国木田独步、岛崎藤村等人不断推进的现实主义，并以批判现实主义和现实主义与浪漫主义的结合，将日本近代文学推向一个新的高峰，为近代日本文学史写下了新的一页。

第十二章 新浪漫主义兴起与近代文学多样化

兴起的契机与渐进——唯美文学的主张与基本特征——北原白秋与木下杢太郎——佐藤春夫——文学史上的意义

第一节
兴起的契机与渐进

20世纪初期的日本文坛，自然主义文学作为主流势力已经削弱，相继兴起了新浪漫主义（又称唯美主义或颓唐主义）和以白桦派为代表的理想主义、新思潮派为代表的新现实主义，日本近代文学多样化地蓬勃发展起来，并逐步代替自然主义文学，支配了近代后期即从昭和末期到整个大正时期的一个历史时期。

新浪漫主义的兴起，以上田敏翻译诗集《海潮音》（1905）介绍西方高踏派的诗和象征派的理论作为开端。1907年1月在森鸥外的支持下，由上田敏等人创刊《昴星》杂志，其周围结集了一批青年作家、诗人，如吉井勇、木下杢太郎、北原白秋、长田干彦等，并且获得了浪漫派诗人与谢野铁干、与谢野晶子和象征派蒲原有明、薄田泣堇等的后援。《昴星》的创立

标志着日本新浪漫主义文学的诞生。尤其是在《昴星》上发表了森鸥外重新活跃文坛的具有代表性的作品《青年》、《雁》等，为《昴星》的文学活动奠定了基础。

翌年继之创刊了永井荷风主持的《三田文学》，同仁有剧作家久保田万太郎以及水上泷太郎、室生犀星、佐藤春夫、堀口大学等；谷崎润一郎主持的第二次《新思潮》，石井柏亭创办美术杂志《方寸》、小山内薰创立“自由剧场”，燃起了创造唯美文艺的热情。稍后，由木下杢太郎、北原白秋发起、以这些杂志的同仁为中心成立了“牧羊神之会”，并发行了《屋顶花园》杂志，为新浪漫主义文学的勃兴增添了气势。木下杢太郎谈及创立该会的目的时指出：“牧羊神之会虽然有放肆的一面，但毕竟是一种文艺运动，是反对封建时代因循守旧的遗风的欧化主义运动。向来的印象派的理论、象征派的诗、当时欧罗巴的文艺评论等，给其增添了气势，是适应《明星》、《昴星》、《方寸》、《屋顶花园》或自由剧场等诞生的时代的。(中略)当时都是艺术至上主义，燃起了创作好艺术的欲望，为此另立门户，牧羊神之会等便成立了”(《石井柏亭君》，1932)。这些文艺团体和刊物的出现，为推动新浪漫主义文学运动的发展，完成了组织上的准备。

在理论上的准备，首先是上田敏在他的惟一一篇小说《旋涡》(1910)里，大力提倡艺术上的享乐主义。小说通过描写主人公牧春雄随着岁月的流逝，由爱慕异国和怀旧，最后执著追求对人生的享乐主义。他这样写道：

这种享乐主义，不是以散漫微温的兴味，掠过事物的表进行的。也不是指那种把放荡、逍遥、真与美当作儿戏的似是而非的风流。对真正的享乐者来说，是需要最大的苦心营造。

首先必须具备能详尽理解万事的热望与老练自在的同情心，在这个基础上还必须具备一种谨慎从事的态度。也就是说，任何事物都处在不确定的状态，应该预先有思想准备，也许会遇到欺骗。根据实行的具体情况，这种思想和态度，会变成无趣的事，或者会变成极其有趣的事。总之，享乐主义是将怀疑变为享乐的一种手段。

概括地说，上田敏笔下的牧春雄的人生目的，就是“享乐人生，丰富生活”。他从这里出发，以“刹那间的感觉作为生命,贪图尽量多的刺激,尽量丰富地充实精神”,并为此而保持着‘敏捷的神经,锐利的感觉和爽朗的精神”,来营造自己的人生。上田敏通过这种形式和手段，提倡艺术上的“享乐主义”，全面系统地论述了其唯美文学的主张。其他一些作家发表的一些作品，也从不同的角度补述了这种唯美享乐的文学观，为新浪漫主义文学的展开奠定了理论基础。

日本新浪漫主义文学是在日俄战争后的特定历史条件下生成和发展起来的。日本在日俄战争中获胜之后，夺得了海外殖民地的利益，带动了国内产业的迅速繁荣，日本资本主义一跃而进入垄断资本主义的时代。另一方面，工人阶级队伍随着资本主义的发展而日益壮大，新兴了社会主义运动，劳资纠纷不断发生，阶级矛盾愈益尖锐，明治维新后发展现代化过程中积累起来的种种矛盾，也一下子暴露了出来。统治阶级为了稳定局势，便加强了对社会主义运动的镇压，1910～1911年发生了极刑处死社会主义者幸德秋水等的“大逆事件”，并以此为契机，进一步加强思想控制和对知识分子的迫害，迫使他们回避对社会的批判。日本近代市民社会终于没有获得充分的发展，没有为真正意义的个人主义、自由主义的发展打下

基础，甚至以牺牲个人的自由来支撑国家主义的实现。它给近代的日本带来苦恼、悲哀和无常的幻灭感，从而形成一股世纪末的艺术至上的、享乐的、唯美的颓唐思潮。

在文学上，日本经历了明治初期的欧化运动。在日俄战争之后，一方面继续引进西方的文化与风习，陶醉在西欧现代文明的幻想之中，一方面转而对本国和本国文化传统的盲目狂信，高扬国粹主义精神。在这种情况下，近代文学丧失了初步确立的主体性，也削弱了批判的精神。作家对现实和人生怀抱消极的态度，逃避社会与政治，走向自我封闭的道路，一味追怀过去和耽溺于唯美之中，以寻求文学的自由。当这种欲望遭到压抑之后，就转向了颓唐主义。后期浪漫主义者高山樗牛早在20世纪初就曾企图将自我纳入国家主义的发展中，而这种幻想破灭之后，便倒向尼采的极端个人主义和本能主义，提出“所谓幸福，就是本能的满足，人性的自然要求，满足这种要求就是美的生活”；同时又说“美的生活既然存在于满足人性的本能要求，那么生活本身就已经拥有绝对的价值”，而“道德的以及知性的生活，就其本来的性质来说，只不过已拥有相对的价值”（《论美的生活》）。这种对本能和性欲的绝对强调，就是对超道德和知性的美的享乐的绝对肯定，可以说已经具备了唯美的要素的一面。

同时，日本自然主义是在日本现实主义、浪漫主义没有获得充分发展的情况下成长起来的，在其全盛时虽然一度对于日俄战争后国家主义与家族主义的结合压制个人主义，特别是对压制人性的自由与解放甚为不满，具有强烈的反对封建道德、因袭观念的力量，而另一方面他们又贯穿了“无理想、无目的、无解决”的文学主张，一味强调绝对忠实于自我，脱离社会和现实生活而沉浸在自我的本能的满足之中。田山花袋的

《露骨的描写》就是自然主义这种颓废倾向的直接继承，愈发显露其文学的非社会性、非政治性的倾向。这种倾向发展到了极点，自然助长无意义的享乐生活，

从这个意义上说，新浪漫主义是后期浪漫主义和自然主义的伸延。

新浪漫主义作为反自然主义文学的一环而兴起的。他们一方面对自然主义偏重客观主义、平板单调的物质世界和重视真甚于美，持怀疑、不满和反对的态度，认为这样会压抑人的自然欲望，失去美和人性，主张保持敏锐的感觉和神经，偏重精神主义，重视美甚于真，甚于善。另一方面，他们又是自然主义的人性的自觉、官能的享乐和本能的感性等方面的延续，与自然主义有较深的血缘关系，也就势必直接诱发新浪漫主义的萌生。《昴星》、《三田文学》、《新思潮》的相继问世,从1910年至1913年，新浪漫主义文学发展到巅峰，成为日本文学的主潮，逐渐取代了自然主义文学，它与理想主义的白桦派和新现实主义的新思潮派一起占据了日本文坛。木下杢太郎就曾宣称“一千九百一十年是我们最得意的时代”(《食后的歌》序)。1913年《昴星》停刊，以及永井荷风离开《三田文学》,《新思潮》也渐次转向白桦派的理想主义,日本新浪漫主义足足风靡了文坛五年有余。

吉田精一对日本新浪漫主义诞生的原因作了这样极其高度的概括：“唯美主义所以成为文艺主潮的原因，是由于自然主义的个人主义精神的发展所致，但社会以及政府对新思想的压迫也成为其原因。极而言之，思想的压迫，抑制了标榜新的人生理想的热情，从而使人们将目光转向过去和传统，转

向官能享乐的志向”①

第二节
唯美文学的主张与基本特征

日本新浪漫主义不像自然主义那样建立起自己完整的理论体系，他们的文学主张，大多散见于他们的作品中，是通过小说的主人公来加以表述的。比较有代表性的论点，主要反映在上田敏的《旋涡》、永井荷风的《冷笑》、《欢乐》、谷崎润一郎的《异端者的悲哀》等作品上，大致可以归纳为以下几种论点：

（一）主张“第一是艺术，第二是生活”，认为文学应该游离生活现实，追求超然于现实生活的所谓纯粹的美，以创造独自的艺术世界。他们的理由是：“今天的生活过于局促，过于闭塞，还过于规规矩矩。社会的习 惯凭藉多数愚民之力，来牵制、压迫少数有志之士……（因而只好）将心灵放在自由广大的艺术天地里，尽情地寻求欢乐”。所以，他们鼓吹忘却一切，才是这个世界的法则，主张文学家“离开眼前的光景和熟悉的生活，仰慕陌生的新星下的想像的故乡，只有到那里去才能获得幸福”（上田敏《旋涡》），也就是说，他们认为“艺术是离开地球的，高尚而宝贵的事业”（谷崎润一郎《褴褛之光》）；“艺术的真正意义，就是独自一人体味、独自一人发现的东西”（永井荷风《法国故事》）。

他们强调文学游离现实的同时，还主张文学应该排斥思想和精神，不应服务于任何目的和带有任何功利的目的，而超

①吉田精一《明治·大正文学史》，第 222页，同兴社 1948 年。

越人生与自然，超越美以外的一切价值，即将人生与自然的价值放在官能美的享受上，以追求独自的美的创造作为其艺术的至高无上的目的。所以他们主张："不论传播和鼓吹什么主义，都只会产生虚伪的方便和夸张，以及狭隘的排他思想。如果是热爱艺术的话，就不会强迫人去理解艺术，而让想理解艺术的人去理解就足够了"(永井荷风《欢乐》)。可以说，这种"为艺术而艺术"的主张就是唯美派文学的指导理论。

（二）主张唯美的属性就是享乐主义，文学应该以享乐作为目的。他们认为人生是短暂的，"人生的态度就是要尝尽世上的一切花朵"。人的一切行为的动机都是为了逃避痛苦，追求快乐，就是"要尽情享受大千世界的快乐，而艺术就是寻求这种快乐的天地"(上田敏《旋涡》)。

他们的所谓"享乐"，是包含着复杂的意义的。它多少含有一些贬义，但又包含某些深奥的意义。所以他们强调，他们主张的享乐主义"不是以散漫的、缺乏热情的兴趣掠过事物的表面，也不是指那种消闲、兴之所致地游戏于真与美之间的毫无诚意的似是而非的风流。真正的享乐主义者需要更深的苦心。首先要具备认识万千事物的热切愿望和深厚的同情心，还需要具备一种高度的警惕性……总之，享乐主义就是变怀疑为取乐工具之术"(上田敏《旋涡》)。

他们实际上是将人生的本质意义，只归结为爱欲和欢乐，认为"恋爱是只有青春才懂得的欢乐"（谷崎润一郎《金色之死》)，是"站在青春的门槛上下决心要做的事，就是丰富自己的生命的内容"(上田敏《旋涡》)，从这种美的享乐中寻找生的意义。

（三）强调生活就在于玩味，艺术也在于玩味的绝对官能主义，以官能的开放来改变一切价值观念。这一论点，与

(一)、(二)的论点是一脉相承的。他们否认思想、感情的普遍性，认为艺术之美的首要的要素，不是存在于思想、感情之中，而将思想、感情超越时空的限制，以求得到最彻底的享乐，就是艺术的美。他们说："所谓思想，无论多么高尚也是看不见的、感受不到的，思想中理应不存在美的东西，所以其中最美的东西就是人的肉体"（谷崎润一郎《金色之死》）。因而他们连恋爱也看做是"渴望某种美丽的女人的肉体，只不过像吃美食穿美衣一样，是官能的快乐而已，而决不是以对象的人格、对象的精神作为爱的目标"（谷崎润一郎《异端者的悲哀》）。在这种观点的基础上，他们提出："艺术就是性欲的发现。所谓艺术的快感，就是生理的官能的快感，因此艺术不是精神的东西，而完全是实感的东西"(谷崎润一郎《金色之死》)。这就是说，他们以官能的享受作为所有美的客观基准。

因此，他们认为亲眼看见的美才是最理想的艺术，如果不是亲眼看到的美，即不是存在于空间的色彩或形态的美，就没有任何价值。他们所主张的是："在这个世界上，真正现实的东西，只是一瞬间的敏感的知觉。具有意义的生活，就在于玩味这种知觉，在于利用瞬间即逝的知觉，捕捉它最强烈的最纯粹的闪光"(上田敏《旋涡》)。

（四）追求所谓真正的自我，以为享乐主义的精神主体，就是本能的自我，因而将自我看作是集中快乐感觉的实体而主张尊重个人主义和人性的自然。他们强调："人应该全力发展自我，扩张自我，放射自我，而最好的办法就是涉猎人生的各个方面，尽可能获得更为丰富、更为复杂的体验"（上田敏《旋涡》）。因而他们反对象牙之塔的自我生活，而主张自我要投身于人生的旋涡之中急流勇进。他们说："如果人一旦翱翔于古今的艺术花园中，就会为馥郁的芳香所陶醉而扩张、延长

自己的生命,使自己短暂的生命每时每刻都紧张起来”;如果躲在象牙之塔里过着自我的生活，其结果自然会削弱极其重要的自我,这样精神就会萎缩起来”。因而,自我的“生命的充实,要靠不屈不挠、不断的活动和奋斗”。可以说,日本新浪漫主义强调保护自我的热情、理想和个性，目的是“由认识自由和美来达到人性的解放”（木下杢太郎《森鸥外的文学》)。也就是说，它是以自我的解放为基调，高唱美的个人主义的。

（五）尊重西方异国情调，憧憬西方的风习，同时又追求都会情调、江户情调。他们认为其美的激情受到江户情趣的强烈刺激，是通过江户时代的一切人情风习来体味的，所以他们“今天所追求的东西，不是什么主义，而是希望能够触摸到对特别的乡土空气的敏锐而新鲜的感觉……是希望能够补充具有日本特色的东西”（永井荷风《冷笑》）。因而他们主张：“既要接触海外的风习，也要继承德川的文明”，其“向往之情，除了异邦之美以及大自然的变幻之外，还受到复杂的都市趣味的熏陶，以及乡土精神的深深感染”（上田敏《旋涡》）。

他们强调的侧重面,还是东方的、日本的传统,认为“精神上的文明还是东方更优秀”，所以“不能抛弃祖先兢兢业业积累起来的文化遗产而成为精神上的赤贫儿。在憧憬新奇之光的同时，也要留意令人怀念的传统美”，“不论是文学还是道德,都与美人一样,只有在它们产生的地方才是最美”(上田敏《旋涡》)。

在这种唯美文学理论的指导下，日本新浪漫派更加积极开展创作活动。永井荷风、谷崎润一郎是日本新浪漫主义文学的两根有力的支柱，在小说创作方面还拥有颇具代表性的名家佐藤春夫、铃木三重吉、近松秋江、田村俊子等。但是,从整体来说，新浪漫主义文学的成就，与其说在小说方面，不如

说更多的是在诗歌方面，具有代表性的诗人和歌人是北原白秋、木下杢太郎、吉井勇，此外还有三木露风、高村光太郎、萩原朔太郎、室生犀星等。

新浪漫主义作家的个性不同，文学性格也迥异。有的批判性格强些，有的弱些乃至丧失批评精神；有的是情调性的，有的则是情绪性的；有的沉溺在摇荡的世界里寻求美的享乐与满足；有的则追求和美化肉感的颓废生活等等，但是，从其共性来看，大致有以下几个特点：

（一）具有反社会、反道德的批评性格。

唯美文学的基调有一定的反封建的性质。它首先是对明治社会官僚专制表示不满，特别是以大逆事件为契机，他们以一种戏作的态度，发泄了他们深深埋藏在内心的慨叹和义愤。大石诚之助暗杀绝对主义的象征明治天皇未遂而被处刑之后,佐藤春夫所写的诗《愚者之死》,用反讥的语言批评了专制的统治。永井荷风在《烟火》中，也表露自己对大逆事件未能像左拉对德雷福斯事件那样表示愤慨而感到惭愧，他说：“面对这一事件，自己没有发言，对一个文学家来说，是良心上难以忍受的痛苦。’木下杢太郎的剧本《和泉屋染物店》也直接触及大逆事件后的时代的沉闷空气和正义的问题。

当然，日本唯美文学的批判性格，更多地表现在对明治文明的批评上。他们认为“明治时代是天真而滑稽的虚伪时代”，对明治社会肤浅的近代化，尤其是对徒有其表地模仿西方文化的倾向表示了极大的嫌恶，并不时报以冷笑。这反映出都市知识分子面对时代嬗变所带来的现实问题，表示了很大的关注和内心的不安。永井荷风的《欢乐》、《冷笑》等就明显地具有这一特征。

（二）面向怪异的世界，追求价值颠倒的快乐。

日本唯美文学作品大多是从荒诞、怪异的世界出发，追求美与丑的价值颠倒，从丑中求其美，从赞美罪恶中来肯定善良。所以他们对“丑恶”的东西怀有极其浓厚的兴趣，而且是以女性作为美与丑的体现者。永井的许多作品都是描写花柳界、描写艺妓、娼妓等卑贱的下层女子的丑与美，就是例证。

日本新浪漫主义作家比起对待善来，更认真地对待善中的恶，因而他们常常是通过自己对美的扭曲和玷污，来探寻生的深层意义，以期在丑恶和颓废中痛切地感受人生。谷崎润一郎的小说追求的是一种嗜虐的趣味。就典型地反映了这种怪异的倾向。

这种怪异的价值颠倒的美的特点，就是在官能世界的游乐中寻求怪异的美。如果用永井的话来总括，就是“常常在过于荒唐无稽的地方带有滑稽的趣味”，“常常在不合乎逻辑道理的地方带有可怜的奇妙感”(《淫祠》)；艺术到了同国家不相容的地步才可贵，食物到了同卫生背戾的地步才产生真正的味儿”(《妾宅》)。

(三)排斥写实，耽于感觉、幻想和人工的技巧。

日本新浪漫主义耽溺于空想、感觉和人工的技巧之中，而排斥写实、思想和自然感情，并且追求幻想中的真实和人工美的形式结合。

这一特征，表现在新浪漫主义的诗中尤为突出，他们不借助具体的表现，而是通过造作的咏叹创造一种艺术的氛围，在抽象的观念性、主观性中，捕捉纯粹的情绪。也就是说，注意主情的世界，具有很强的情绪式的性格。日本新浪漫主义小说则大多是在一种怪异的情绪中追求一种微妙的幻影，在官能的愉悦中寻求新的好奇，追求肉体恐怖中产生的神秘的幽玄，而逐渐导向自我的陶醉。

（四）追求情趣性和情调性，怀古的情绪非常强烈，将异国情趣与江户情调的融合，是日本新浪漫派独特于西方唯美派的一个明显的特色。

西方唯美派文学强调的只是单纯的享乐主义、快乐主义，而日本新浪漫主义的唯美根底，是西欧的现代情趣与江户传统情调的交织而产生的美的情绪。他们的作品大多宣扬通过认识自由的美的关系，而达到人性的解放。在性解放上多少也受到西方世纪末颓废思想的影响，但江户时代本居宣长所宣扬的"人命即天理"、"不必从圣人之道"而"自躬享乐"（《直毗灵》）的精神混合，与江户川柳式的戏谑和好色的审美意识结合，虽然放荡却并不龌龊，卑粗却并不鄙俗。也就是遵从"乐而不淫"的原则，对快乐的追求限定在一定界限之内，经过艺术的磨炼而成为官能美或感性美。所以他们多是以恋爱和官能的享乐作为其创作的目的。正如木下杢太郎所说的："日本唯美派一个独具的特征，就是用欧洲的艺术形式，发挥日本的趣味"①。荷风的《冷笑》，就是这样一篇江户趣味的艺术宣言。如果用具体的艺术形象来说明的话，上田敏在《旋涡》中所塑造的春雄，就是"怀有旧日本的趣味之情"，即通过对异国情调和江户情趣的感受，转化成为美的激情。

第三节
北原白秋与木下杢太郎

新浪漫主义在小说、诗歌和戏剧方面都取得了很大的成就。小说方面有永井荷风、谷崎润一郎。诗歌领域取得最大

①转引自吉田精一《明治·大正文学史》，第227页，同兴社1987年。

成就的，有北原白秋、木下杢太郎，以及吉并勇等诗人们。北原白秋、木下杢太郎两人互相影响，相得益彰，两人的唯美诗风惊人的相似。木下杢太郎先从事戏剧创作，随后致力于新诗。他们与石川啄木同时代人，在当时的诗坛上最引人注目。

北原白秋(1885～1942），生于福冈县山门郡冲端村经营酿酒业的家庭。原名隆吉，就读于传习馆。中学时代就喜爱诗歌。18岁上，给《文库》杂志投短歌、诗稿，初露其诗才，开始采用白秋笔名。中学即将毕业，因与教师发生冲突，中途退学。1904年冒父亲的反对，只身到东京入早稻田大学英文系预科。不久又退学。他的习作长诗《林下的默想》和《完全觉醒赋》分别受到赞扬或获奖。于1906年参加与谢野铁干、与谢野晶子的新诗社,在铁干主持的《明星》杂志上发表诗作,并结识了吉井勇、石川啄木、木下杢太郎、长田秀雄、高村光太郎等青年诗人。还积极参加森鸥外主办的观潮楼歌会，认识了森鸥外、上田敏、蒲原有明、薄田泣堇等诗界前辈。翌年由于同与谢野铁干围绕反自然主义问题产生意见分歧，吉井勇、木下杢太郎、长田秀雄等连袂退出了新诗社，从事自由的文学创作活动。同时，为对抗支配着文坛的自然主义文学，在前辈上田敏的关心下，与木下杢太郎等人，以及画家石井柏亭等发起成立“牧羊神之会”,并创办《昴星》杂志。其后永井荷风、谷崎润一郎也参加了。他们以此作为基地，掀起新浪漫主义、唯美主义文学运动。在这一运动中，白秋在诗界，谷崎润一郎在小说界占据着举足轻重的地位。但是，白秋是继上田敏、蒲原有明、薄田泣堇的象征诗之后,以处女诗集《邪宗门》(1909)的问世，成为近代象征诗坛的一颗璀璨的明星。

他与其他新浪漫主义诗人一样，既憧憬异国的情调，又执著传统的情趣。在他的《邪宗门》中也反映了诗人追求东西方

艺术精神合成审美意识的强烈愿望。诗人在诗集卷首特别写了这样三行‘邪宗门扉铭”:

经过这里，面对一团旋律的烦恼
经过这里，面对一份官能的愉悦
经过这里，面对一种麻醉神经的痛苦

这三行“扉铭”，不仅简单明了地道出了作者本人的象征诗观，而且可以视作它也是一篇代表新浪漫派的“唯美主义宣言”。那就是表达诗的象征意义的同时，强调了诗的基础是官能、神经和旋律，尤其是突现官能的重要性和情调的重要性。如果说，诗人在诗中对西方的物象的罗列和叙述，是企图通过这种种物象唤起联想或想像，来暗示一种象征的话，那么他还象征不惜一切去追求刹那的享乐，完全是官能性的反映，不含任何观念性和思想性。诗人的目的是以西方的异国情调来编织出刹那的官能享乐主义的主题。

诗人也愿望将这种西方的异国情调与江户情趣、都会情趣相结合，互为表里，并试图在他的早期短诗《金与青的》(1910̀ 表现出来。诗曰：

金与青的小夜曲，
春与秋的协奏乐，
年轻的东京、江户的歌，
阴影与光渗入我的心。

北原白秋对西方的小夜曲、协奏乐和江户的歌作为外光（喻法国“外光派”象征主义艺术）与阴影（喻内在的日本传

统），产生了兴趣，也是以官能解放作为基础的。虽然他体味到作为外光与阴影的微妙关系，但他与木下杢太郎一样，由于经济条件的关系，未能前赴"大海彼方"(杢太郎语)的欧洲，去直接体验西方生活和直接了解西方艺术精神的源泉，只有通过书本了解西方的知识，也就无法全面理解西方文学的真髓，所以只是表面的模仿，未能达到消化与调和，不免显得有些生硬。

白秋的这种努力还表现在抒情小曲集《回忆》(1911)上。这部继《邪宗门》后的第二诗集，分长序、诗序，7章215篇，将柳河的乡土风俗和诗人从儿时奶妈背他去观海潮到性意识觉醒的少年时代的生活诗化。尤其是对其少年期的官能所抱的怀疑和神秘感的抒发，充满浪漫的气氛和抹上了浓重的颓唐色彩。上田敏在该诗集的出版纪念会上极力赞赏它具有感觉解放的新官能的诗风，并评价说："这是一部贯于日本古来的歌谣传统和法兰西艺术的综合诗集"①。这部小诗集确立了白秋在唯美诗坛上不可动摇的地位。

诗人本人也认为："《回忆》是我的艺术的另一面。我同时以《邪宗门》的象征诗作为公分母，如今又正在适应《东京景物诗》的制作。因此只观察这一面就轻易判断是哪种倾向或诗风，对作者来说，是不会有痛苦的"(《人生记》)。

由此第三诗集《东京景物诗》(1913)又充分展开其唯美诗风的一面，采用了都会新时代的一些新事物，用近代的感觉，表现了近代的色彩、观念和感情，反映了都会的颓唐与感伤、情痴与烂熟的情绪的一个侧面。这些诗陶醉于异国情调、留下西方的面影的同时，则更多地充满江户的享乐与哀愁的情

①引自《北原白秋》、《日本诗人全集》，第19页，新潮社1975年版。

趣。

1912年夏，北原白秋与邻居的妻子产生爱恋被作为通奸罪受到拘留两周的处分。以此为界，白秋以《宝石》为中心，从事传统的短歌创作，他的作为抒情诗集《回忆》的姐妹篇——抒情歌集《梧桐花》（1913），其中的‘哀伤篇’就是这种感情困惑的产物。歌集运用了传统的短歌形式和纤细的感觉，表现了近代的感情和印象的色彩，富有抒情小曲的趣味，因而享誉短歌界。此外还著有《珍珠集》（1914）、《白金之独乐》（1914）、《云母集》（1915）等歌集，与歌人吉井勇齐名于当时的歌坛。

作为诗人、歌人，北原白秋留下了不朽的业绩。作为诗论家，他在传统与现代问题的关注和探讨方面也作出自己的努力。他在散文集《白秋小品》（1916）里就反映了对松尾芭蕉、本阿弥光悦、千利休等人在艺术上所表现的日本式的古典的思慕，以及追求艺术风格的素朴的趣味。他还著有诗论集《艺术的圆光》（1927），以及童谣集《童谣我见》（1929）、歌论集《定型短歌论》（1942）等。其中《艺术的圆光》以诗为主，比较全面地论述了他的文艺观，主要论点是：

首先，他提倡诗的品格和气韵，诗的种种品格主要是深潜在诗人本人内在的虔诚、典雅、灵魂的信实，以及内里的永生的神格等外在的表现，而决不仅是靠语言或韵律而产生的。所以品位不是单指道德的高洁性。艺术的品格是美的品格，气韵则在人世间的善恶之上。

其次，他认为诗是诗人自身的纯洁无垢的创造物，诗要有充实的个性的表现，才有艺术的魅力。因此，诗缺乏艺术最大要素的直接性魅力而成为非感觉、非韵律之物，就决不是作为艺术的纯粹的诗。

第三，他主张诗的个性只有通过语言才能完美地表现出

来。在诗方面来说，内容即形式，只注重内容而不尊重语言，就不能成为真正杰出的诗人。一切语言都是言灵、都是生物。作为诗的生物的语言的本质是完全神秘的。语言具有的一个个音韵的感觉，是通过本能的生物的必然性所赐予的。因此，对诗人来说，扼杀语言比杀害人还罪恶。

第四，他强调诗的韵律，犹如林泉在静中而生音，它是在不动的紧张的极处才产生神来的音响。东方艺术的真髓是这种动乱之前的金刚不坏心。诗律是不断绝语言而荡于缥缈之中。因此，只依靠机智，不能产生真正的诗。只要没有真正感觉的根据，也不能产生真正的诗的韵律。同时要始终保持诗的韵律、诗的风韵、诗的品位，就应该采用自由诗体。

第五，他提出诗的价值在诗本身中产生，决不是其他的主义、主张或布教宣传的方便品。其艺术的价值应完全用艺术上的鉴赏眼来批判而决定。这样，作为艺术的诗的价值，在其自身就拥有绝对价值，而不仅是包含在其中的思想本身的深浅如何。在诗来说，真正必须的东西，是品格，是韵律的至妙至美。诗人要通过这科学神圣美的最高诗品，最终将自己提高到神圣的绝对之境。就是达到戴上圆光—— 金色光轮之境。这就是艺术的诗的圆光

与此同时，白秋在文中特别重视日本诗的语言和精神，他说：

日本语言是非常丰满的、非常感觉的、非常本质的，要不扼杀它而让它真正活用是至难的。要一个个咀嚼和吟味这一个个的语言特质，我即使赌我的一生，然而我也感到我自己的能力的不足。真的感到能力的不足。恐怕现在在日本没有一个人有这样的神才，即能将其血作为血，将其肉作为肉，获得

神通力，对日本语言有真正的理解。

用日本语来写日本诗吧——如果抱有真正对日本民族的、乡土的乡愁，如果真正爱日本、还爱我自身的话。

作者论述日本诗的精神，首先触及芭蕉的“不易流行”的诗精神，特别强调“不应该忘记这一东方艺术的根本之义”。他的作诗也注意运用日本语，并增加日本传统的幽玄与余情的审美情趣，诗风有了很大的变化。这种变化，比较集中地反映在诗集《水墨集》(1923)上，其中一诗曰：

走过落叶松林，
仔细地端详着落叶松。
落叶松闲寂一派。
踏足林间心闲寂。(《落叶松》)

诗中两次出现闲寂(さびし)这个词，这是在日本和歌、连歌、俳句悠久传统血脉中育成的一种特殊的幽玄美。作为日本的传统美，闲寂这个词带有浓厚的情调性，表露出一种幽寂的苦恼和缠绵的寂寞的情趣。诗人走过落叶松林，面对落叶松的自然风物的寂寞而引发自己的忧郁寂寥之感，这种闲寂的自然景趣与人的情趣，以及古典的“闲寂”(さび)美意识和近代的知性、感情达到完全的契合。尤其是在歌集《白南风》(1934)中充分说明白秋将这种闲寂的幽玄美近代化。白秋本人将这种“近代幽玄体”的诗风称作“新幽玄”。在这些诗里，白秋尽致地表现了日本文人的趣味和传统的闲寂的诗风，以及反映了晚年白秋的枯淡的心境。

木下杢太郎(1885～1945)，原名太田正雄，出生于静冈县

加茂郡汤川村，过继给姐姐家后才更改姓名。第一高等学校毕业后由于对美术和文学产生了兴趣，本想入美术学校，未获家长同意，便就读于东京大学医学系。在大学时代，通过长田秀雄介绍，参加了新诗社。结识了石川啄木、北原白秋，吉井勇等人。他最初的诗作《朱古力》（1907），作为探讨美术上的法国“外光派”（象征主义)的试验性作品,已经露出唯美的倾向。他与北原白秋、吉井勇、长田秀雄一起，为加强与美术界的交流,与《方寸》杂志的石井柏亭等青年西洋画家组成“牧羊神之会”,为《昴星》执笔,同时与白秋共同创刊《屋顶花园》,开展新浪漫主义的文艺活动。

杢太郎从事创作伊始，在森鸥外和小山内薰的介绍西方戏剧热情的刺激下，就以象征和暗示作为艺术创造的追求，写了代表剧作《和泉屋染物店》（1911）,剧情是：一个出生于旧式和泉屋的青年,为了变革社会,追求一个“新的世界”,离家出走，最后沦为思想犯。在正月的一个降雪之夜，避开人们的眼目，悄然地呆立在家门前，向病中的父亲表述了自己的心情。这剧本对当时的青年剧作家产生了一定的影响。翌年出版第一部作品集——戏剧集《和泉屋染物店》时，他在跋中表示：

我主要试图组合形象的暗示性的东西，艺术地创造一个新的世界。因为这是最适合我的禀性。开始我虽然企图创作各种各类的作品，结果创作出来的都是相同倾向的。（中略）语言表述要让听众看见明了的论理的世界，相反，动作则是混沌而暗示无形的情的朦胧。然而在这种朦胧中，回旋着传说、联想、几代相传的情绪等诸相。所以我的戏曲，在动作方面，尤其是人物动作，选择艺术性的、暗示性的动作。其次在语言方面，努力集中隐喻特殊的情绪和联想。

由此可见杢太郎的艺术表现方法，重于暗示性和情绪性。这不仅限于戏曲创作，而且在诗歌创作方面，更是运用这种“组合形象的暗示”和“隐喻特别的情绪”的表现。为此他苦恼于知性和感性的对立，并企图超越两者的对立而创造一个“新的世界”——一个憧憬刹那间生的世界、美的精神世界。在这种艺术思想指导下，他创作的第二部戏剧集《南蛮寺门前》(1914)，其中的《南蛮寺门前》一剧写了一个失恋的年轻佛僧，憧憬异国的珍奇，改而信仰天主教，遭到佛门的指责，忧伤而逝去的悲剧。它充满了浪漫的异国情调和江户情调，是一部幻想的、情调的、绘画性、音乐性的叙情诗剧。在剧集的跋中，他说明“这是平户、岛原、长崎等的（南蛮）风光所深受感动的结果”，“我的头脑是用德川初期的舶来文明的悲剧精神所灌溉的。因此，我获得了两种材料。一是《天草四郎》，一是《踏绘》。然而这两者还未创作出来，却写出了意想不到的作品，那就是《南蛮寺门前》一剧”。

木下杢太郎的文学业绩，还表现在近代诗歌方面，他吸收西方印象主义绘画的理论，运用到诗歌创作上，将上田敏、蒲原有明、薄田泣堇开创的日本象征诗向前推进了一步。他的诗集《食后的歌》(1919) 大大地发展了戏曲创作所表现的唯美的异国情调和江户情趣、都会情趣，由颓唐转向享乐，确立其唯美享乐的诗风。这是诗集中最有光彩的一首《金粉酒》曰：

EAV DE VIE DE DAHTZICK
啊，五月，五月，小酒盅
我的酒铺的彩色玻璃
降在街上的雨的紫

女子啊,酒铺的女子
你已经穿上丝绸洋服了吗
现出了淡淡的蓝条纹？
素白的牡丹花
不许触摸,花粉要散落,花香要飘散的啊

啊,五月,五月,你的声音
梧桐花下甘美的长笛音色
小黑猫猫毛的柔软
荡我心魂的日本三弦
EAV DE VIE DE DAHTZICK
那是五月，那是五月 ——

这种情调同样反映在诗集的其他诗中，比如一首题为《两国》的诗写道：

滩地方的美酒菊正宗
将那依依的香盛在簿玻璃杯上
从西餐馆的二楼
眺望黄昏朦胧的天空
越过梦般的国技馆的圆屋顶
看见远飞的鸟、夕鸟的影
为什么心绪乱如麻？

诗人将诸如小酒盅与彩色玻璃、蓝条纹与丝绸洋服、三弦琴与长笛、菊正宗与薄玻璃杯、西餐馆与国技馆等和洋两种特异的东西，作为诗的素材，提供一种现代的享乐情趣，从而向

读者展现了走向现代化的东京交杂着江户文化与西方文化的情景，暗示他所创造的“新的世界”的情调。

作为新浪漫派屈指可数的知名作家木下杢太郎从1916年起，逐渐远离文坛，先从事中国、朝鲜的美术研究和天主教研究，后回到东京大学医学部执教。

第四节
佐藤春夫

他们的后继者中，佐藤春夫则诗歌和小说兼及，而且还从事评论和翻译的多彩活动，为新浪漫主义的创作做出了自己的贡献。

佐藤春夫(1892～1964)，出生于和歌山县牟娄郡新宫町的医生世家，祖父爱作汉诗，父亲则喜习俳句和狂歌。春夫自少年时代起就接受文学的教养，早早就习作短歌，给《趣味》、《明星》等杂志投稿。同时春夫受到家长的呵护，发展了个性的自由。所以少年的春夫，自我意识很强，在当地文学爱好者主办的文艺讲演会上，津津乐道地大谈自然主义给保守的教育界强烈的冲击，被认为是“危险的反抗儿”，曾受到无期停学的处分。

1910年中学毕业后，到了东京就读庆应大学文学系预科，师从评论家生田长江和诗人与谢野铁干，参加了后期新诗社的活动，并结识了与谢野晶子，接受了他们的古典情绪和唯美的浪漫主义的熏陶，磨炼自己的感觉，追求超越现实的本能的美，并由此而激发了他的唯美诗情。他初期的诗的风格，十分接近《昴星》的新浪漫主义的唯美诗风，充满了世纪末的颓唐色彩。从他到东京的翌年起到1913年年底《昴星》停刊止，

他一直是这份杂志的主要诗歌作者。

这时期，即 1907 年前后，佐藤春夫面对日俄战争后的社会压抑的情势和文坛平淡的现状，痛感这种空气的凝重。对广泛的文艺乃至一般艺术来说，这正是一个甚为暴虐的、文艺的恐怖时代。他所写的一些诗，具有反社会、反封建道德的倾向，最典型的是发表在《昴星》杂志上的《愚者之死》（1911），诗中写道：

1911 年 1 月 23 日，
大石诚之助被杀了。
背叛多数严肃的人的规则者
应当被杀啊。
以死的赌注作游戏，
不知民俗的历史，
不能成为日本人的人，
愚昧的人被杀了。
“去伪便存真！”
绞刑架上讲出这句话，
极其愚蠢！

此外还有在乃木希典为天皇殉死后，他写了《悼乃木大将的话》（1912），唱出：

啊，日本旧道德的最后一个人，
你像行空的月亮那样可悲，
又像太阳那样辉煌。
你的死引起我落下高贵的泪，

日本伟大的堂吉诃德啊。
我你即使采用不同的形式，
但都是自任于自己的国土，
我略诉哀思悼念你。

在专制的时代，春夫用讥讽反语，写出这样的批评诗，表达他的或愤怒或讪笑，不难看出诗人对社会的责任感，以及对专制和旧道德的愤懑之情。

1914 年春夫在庆应大学中途停学，对绘画产生浓厚的兴趣，他的画作入选二科会展出。这期间，他与一位女演员同居，一度迁居神奈川县都筑郡中里村。 1920 年中国之旅归国翌年，春夫爱恋其挚友谷崎润一郎之妻千代子，谷崎与春夫一时达成‘ 让妻 ’的协议,后来谷崎反悔,取消协议。春夫为此与谷崎绝交，怀着失恋的悲伤心情，继小说处女作《西班牙犬之家》(1916) 之后，写了小说《受伤的蔷薇 》(1916) ,并将他从事十年的诗作，汇集出版了处女诗集《殉情诗集 》(1921) ,序文写道：

在人生的路途上，来到爱恋的小小阴暗的林影下，我的思绪愈发落寞，我的心犹如败落在棚架下的蔷薇在呻吟。心中的事,眼中的泪,意中的人,儿女之情,极其困扰着我,多少让我偶尔成诗。

诗人的人生路途的不幸，给他的创作带来了机运。《殉情诗集》收入的初期诗作，表达其哀婉的痴情。他的诗采用七五或五七为主调的传统诗体，又贯以近代的思想感情，内中有的诗纤细、委婉而幽怨地咏唱了初恋失意的悲伤心情，比如《叹

息》(1913)有的诗则充满古典的物哀的情绪,比如《水边月夜歌》就咏道:

恋爱的苦恼,
让月影的寒冷渗入我心。
正因为知物哀,
才面对水月兴叹。
即使我觉得虚幻无常,
但我的思绪却非泡影。
我尽管卑微,
但也要驱散哀愁,
为了你。

《殉情诗集》的物哀、风雅甚或风流的古典的诗美,引起了诗坛的注目。在同时代的作家中,他与芥川龙之介、谷崎润一郎同时被认为是通晓古典的作家。由于他对传统的诗美是非常敏感的,故素有"第一古典抒情诗人"之称。

他在《"风流"论》(1924)中所论的主要内容是:所谓"风流",是"醉心月光"的诗情,是一种无常的美感。这是感觉性的东西,在本质是与近代的颓废是相联系的。这种人的须臾微小与自然的悠久无限相对照而产生的无常感,就酿造了物哀。这是最小限度的生的执著和生的享乐,由此而来的悲哀的享乐,当然就伴随颓废的诗情。同时将人视作自然的一部分,人的意志浓缩到最小的限度,就会创造出接近沉默和虚无的艺术。

他的"风流"论是针对久米正雄有关"自古以来的正确的风流是意志性的东西"的论点提出来的。因而他特别强调:

正确地说，风流的精神是人的意志愈少愈好，即是人的意志少到最低限度。在语感上，现代比起古典、小说作者乃至小说比起诗人乃至诗会来，更是独立的；而且谈论风流比起拈花微笑来——以上一切后者比起前者来，都是更风流的。这正是说，后者比起前者来，人的意志更少些就足够了。

佐藤春夫将日本的古典美学——"风流"与日本传统文学的无常感和古代"物哀"美意识联系起来，从新的视角对"风流"作出自己的新解释，强调了风流不是意志的东西，而是直感的、感觉的、即兴的东西，是一种艺术的享乐。这一"风流论"成为其新浪漫主义艺术观的基础，在日本艺术思想史上占有一页的地位。尤其在诗歌创作方面，他自由地运用雅言，给传统的诗风注入了新的思想感情。

他在《秋风一夕话》(1924)中评论文坛及诸家现状涉及对谷崎润一郎论述时，提出了"伪恶观"，进一步阐明和发展他的新浪漫主义艺术观，主要论点是：（一）文坛有人提出谷崎润一郎是"有思想的艺术家"还是"无思想的艺术家"的问题，他指出："即使是耽美主义、官能主义，也是一种思想。于人生，以美作为第一价值，或主张认识人生惟有尊重官能而不能尊重官能以外的其他东西，这种态度怎么能够不是思想呢"。因此他的结论是"润一郎决不能称为无思想的艺术家"(二)论述构成谷崎润一郎文学的悲剧的两大要素恶与爱，强调了没有罪的自觉，就不存在恶的意义；只有将世俗的恶正当化，才会由此产生更高的善恶的意义。相反，没有自我解剖、自我省察，就没有思想；（三）论述润一郎的艺术特点就是极度的夸张，并且指出其新浪漫主义的夸张，不是格外内在性的暗示性

的东西，乍看可以发现勇敢的反道德的精神，但仔细地看，作为对社会挑战，决不是强有力的，只能是一个伪恶家。艺术家的伪恶，与宗教家、政治家的伪善是一样的。

春夫的“风流论”与“伪恶观”成为其文学论的两根支柱，两者合成，相辅相成，而流贯其根底的是物哀。物哀是在文学的内部世界展开，不是由外部世界的意志来规范。其中心思想是：艺术是官能的感觉表现，美是艺术的绝对的第一义价值。这种超越现实的、追求本能的美，不是以善恶来区分的。换句话说，外部规范的道德上的善恶与文学内部表现上的善恶不同。他的短篇代表作《田园的忧郁》（1918）和中篇《都市的忧郁》（1922）充分地体现了新浪漫主义这种唯美的精神。

《田园的忧郁》的第一稿题名为《受伤的蔷薇》,前半部分于 1917 年发表后，作者并不满意，后半部分没有发表，重新改写，第二稿才冠以新题《田园的忧郁》。这是作者与一无名演员半年同居生活体验的写照。小说没有跌宕的情节，也没有执著于平板的现实生活的客观描写，但却用散文诗的形式和主人公的独白体裁，写了一个无为的青年对都会生活的怠倦，带着妻子和爱犬、爱猫，离开都会来到农村，企图将自己溶进平凡的自然中，在田园里过着充满幻想的生活。但不断的降雨，将他推到忧郁和苦涩的深渊。主人公与冷峻的自然没有达到调和，没有达到忘我之境，于是带着苦恼的诗情，咀嚼田园忧郁的滋味，发现了庭园几株被虫蚀了的蔷薇，不禁带着宿命感，慨叹道“：啊，蔷薇，你病了！”作者的淡彩的妙笔，精细地展现人物心灵的孤寂，也很好地表露他那颗“犹如败落在棚架下的蔷薇在呻吟”的心，尽染了唯美的浪漫色彩。

《都市的忧郁》则描写一个文学青年，居于东京大都会看不见阳光的一隅，由于无为，产生一种忧郁的情绪，整天怀疑

自己的才能，怀疑自己当演员的妻子的贞操，结果分居，以重建自己的呆板和疲惫的生活，失去了浪漫的诗情。这两部姐妹篇将田园和都会的"忧郁"发挥得淋漓尽致，被谷崎润一郎誉为'那种忧郁的一字一句浸蚀着读者的神经"(小说集《受伤的蔷薇》序)。它们的问世,显示了其短篇小说的创作才能,赢得了文学声誉。

这位作家的小说以中短篇见长，还写了《阿绢和她的哥哥》(1918)、《空寂至极》(1923)、《娼妇玛丽》(1924)、《掬水谭》(1936)等佳作。长篇力作不多，数得上的有《诸神的游戏》(1915)、《更生记》(1929)，以及晚期的《晶子曼陀罗》(1954)，作家对后者倾尽了心血，描写了浪漫女诗人与谢野晶子充满爱情欲望的生活，表现了女诗人的奔放与热情、女性的本能与悲哀，洋溢着古典的情趣。作者还以他、谷崎润一郎和千代子的三角关系为题材，写一部题为《三人恋》(1925～1926)的长篇小说，大概是没有驾驭长篇的能力，中途辍笔。

春夫的文学活动，与中国文学也有密切的因缘，不仅翻译介绍了中国名媛的诗集《车尘集》(1919)，而且还以中国诗圣李太白为题材创作了小说《李太白》(1918)、根据我国福建、台湾两省广为流传的《陈三五娘》的叙事诗故事创作了《星》(1920),以及以台湾风情为背景的《旅人》(1924)、《女诫扇绮谭》(1924)等充满奇异的幻想和异国的浪漫情调的作品。春夫表示《女诫扇绮谭》之后;"作者随着时间的推移,渐渐失去浪漫的色彩。代之大概是另外加入什么东西了吧。也许这部作品是最后一部浪漫的作品"(单行本《女诫扇绮谭》后记)。

佐藤春夫就其文学道路、艺术态度和表现作了这样的总结："我是个彷徨者，我的道路是逶迤的。时而向南，时而指北，又东又西。也许人们常常以为我的鼻子所向不同而感到

奇怪。但是，我的道路是一路的”(改造社版《现代日本文学全集》佐藤春夫编的序)";我约束自己,不要有任何文学上的主张和手法上的法则。我的生活，指点了我作品的素材所在，素材教会了我表现的手法"(《自选佐藤春夫全集》第三卷后记)。这正是作家文学生涯的自我写照。

第五节
文学史上的意义

新浪漫主义于 1915 年前后盛极之时，在日本文坛上引起了情话文学、殉情文学的泛滥。新浪漫主义文学遭到了某些评论家的严厉批判，也有对批判的反批判的。其中有代表性的文章，就是赤木桁平的《扑灭“游荡文学”》(1916)和安成贞雄的《“游荡文学”不可能扑灭论》(1916)，从而在文学批评史上占有一页。

赤木桁平在《扑灭“游荡文学”》一文中首先将“游荡文学”定义为：主要写花柳巷的“酗酒与嫖妓”为中心的人的生活。换句话说，是将重点放在纠缠于人的游荡生活的事实和感情，以人的本能方面的放纵淫乐的阴暗面为主题，来描写沉溺于荒色耽酒之境者。实质上，以“游荡文学”之名行批判唯美派文学之实。他指出要扑灭“游荡文学”的三点理由(一)他们惯用的艺术境地，常常是围绕酒楼和娼妇的浮噪的世界，他们对由静谧的感情和冷彻的理智所支配的生活几乎是一屑不顾的”;(二)他们的人生观的倾向是现世的、主情的、享乐的、颓废的(三)他们的文学全都带有轻佻浮华之色,无视艺术的本质，常常玩弄雕琢的小技，其艺术美只不过是浅薄的人的生活技巧化。文章断言：“大概是由于他们的艺术良心是脆弱

的，艺术的才分是贫寒的”，又为了摆脱生活上的经济压迫，而“企图迎合读者低级的趣味，做出了一些猥秽的冲动的描写”吧。赤木在文章中还点了长田干彦、吉井勇、久保田万太郎、后藤末雄、近松秋江等五人的名字，并且指责他所说的“游荡文学”是“狮子心中的虫”，宣称“要利用一切机会、一切办法，专心扑灭这种‘游荡文学’”，企图掀起批判日本新浪漫主义的唯美文学的风潮。

赤木桁平发表这篇文章之后，遭到了小山内薰、本间久雄、安成贞雄、长谷川天溪的反驳，“游荡文学论”就成为当时文坛的中心议题。其中安成贞雄写了《“游荡文学”不可能扑灭论》一文分析了当时的社会状况，强调人们企图通过尽可能忘却现实的痛苦，且沉溺于善人荣、恶人亡的空想世界，来维持对实际人生的希望，所以一些有艺术价值又适于回避现实要求的文学，受到读者欢迎是自然的事。这些“游荡文学”必然与今日的社会伴生，如果稍考察一下社会的实情就不难理解了。

文学史家高田瑞穗总结‘扑灭‘游荡文学’论’时指出“这种美一旦产生，恐怕就不会完全消亡。在这个意义上，唯美派仍然活着。这样‘扑灭游荡文学论’扑灭的究竟是什么呢？大概不过是唯美派的非文学吧”①。也就是说，对新浪漫主义的唯美文学要作出全面的历史评价。

日本新浪漫主义的唯美文学出现在日本社会处在激烈嬗变的明治末期，这时期正是：时代的混乱、社会的压抑、世风的卑俗、特别是思想言论的不自由，抑制和压迫着人们寻求新的

①高田瑞穗《日本唯美派又学》、《唯美主义》,第 612 页，人民大学出版社 1988 年版。

人生的热情。新浪漫主义作家把握住这一时代悲剧的特点，他们发现西方近代文明的根基——个人的自由与独立，又目睹明治以来模仿西方文化徒有其表，而且牺牲了日本文化的传统，因而对这种社会和文化的落后状态极为憎恨和不满，揭露了明治社会和风习的虚伪性，表示了对工业社会功利主义、市侩习气和庸俗作风的反抗。他们企图在对明治文明的批评中寻找艺术在近代社会中的意义和位置，以及寻找艺术在与道德、功利和快乐的矛盾对立中的出路。他们是充满自我解放的强烈欲望的。当然，当现实不能满足他们这种欲求时，他们就试图在危机的意识中追求自我解放的冲动，通过官能的刺激使现实带来的苦恼朦胧化，逐渐走向了颓唐主义。因此，我们从其颓唐的精神中，也不难感受到他们对这个时代和社会的叛逆，尤其是以自由思想对封建思想的叛逆。比如，他们对花柳界的趣味也好，对女性美所作的官能性描写也罢，都是从企图冲破封建道德遗习这一点出发的。也就是说，他们是企图移植西方的文学精神来改造日本的封建固陋的文学的。

正如文学史家小田切秀雄指出的：“唯美派暴露了明治时代的秩序和良俗的虚伪面孔”。尤其是永井荷风的“《濹东绮谭》更是将蔑视这个时代和对下层女性的虚幻的爱，以及绝望的抒情糅合在一起，巧妙地小说化了”①。新浪漫派作家木下杢太郎也说 新浪漫主义文学“有其放肆的一面”;“但毕竟是反对因循的封建遗风”(《石井柏亭》)。

但是，他们虽有反抗现实的愿望，然而反抗的力量却十分微弱，而且从整体来看，与其说他们是对现实的反抗，不如说是对明治文明卑俗的一种厌恶。其文学虽不失其为人生的一

① 小田切秀雄《现代文学史》(上),第 175 页,集英社 1975 年版。

部分，但人生的境界、艺术的天地毕竟太狭小，这也就暴露其自我的解放和艺术的解放是很有局限性的。正如中村光夫以永井荷风在幸德秋水事件中的表现为例指出的："他切肤地感到以幸德事件为契机的严厉思想镇压的氛围，为了抵抗这种沉重的压迫，他感到痛苦，同时意识到自己的思想性格太儒弱了"[①]。

新浪漫主义作家在社会和思想压迫下，寻求新的人生热情受到严重压抑之后，将目光转向过去和传统，追求江户情趣，以川柳式的戏谑手法，描写当时的风俗，来讽刺明治社会的封建遗习。他们反世俗所喜爱的美而推崇世人所厌恶的美，颠倒传统的审美价值，以改变美的价值观念。因而他们更多地偏重怪异的东西，不受道德规范的约束，以唯美来开拓感情、感觉的世界。所以，他们尽管有强烈的生的意欲，但其目标是享乐，所追求的只是主观的热情、摇荡的情绪和强烈的刺激。比如一味沉溺在官能与耽美的虚构世界，来换取刹那间的生命的解放和满足；耽于世纪末的感伤和咏叹，以忘却现实的痛苦与悲哀。他们这种超然于现实生活，追求所谓纯粹的美，追求刹那间的绝对价值和抽象的艺术效果，势必越来越失去社会、人生的视野，丧失伦理、道德的热情，将美与社会、人生、伦理、道德分割开来，更多地带来风俗化和官能化。初期永井荷风、佐藤春夫所表现的批评性格也渐次丧失，其消极的性格也就更加表露出来。

日本新浪漫主义作家在扩大其唯美的世界中，固然是受到西方世纪末思潮和性欲解放的影响，但他们又以江户的好色审美情趣来规范美，以唯美与颓唐的精神结合，来描绘女性

① 中村光夫《日本的近代小说》，第155页，岩波书店1977年版。

特有的美和纤细的感情，包含着灵与肉这两个方面，是展露灵与肉所具有的全部美的姿态。所以，他们对肉体快乐的追求是限定在一定的界限之内的，目的在探求世相风俗，在文化深层把握人生。他们对人生的否定中也有其肯定的一面，既宣扬恋爱的解放和性的解放,同时又富于文学上的‘ 幽情 ’,表现了他们与封建思想相抗的意识，但也反映了他们的软弱、无为、消极的精神。

正因为如此，新浪漫主义的积极性格与消极性格，都使其更加表现为对美的异常执著、追求和耽溺。

在艺术上,他们进行积极的探索,从荒诞、丑恶、颓废中提取美，拓展了艺术的表现范围，在美学上维护了艺术的独立与真实，培养人的美感和美的享受方面，并非全无其文学价值。但他们又都全面否定艺术的社会功能，只醉心于形式美的追求，从而走向纯粹的形式主义和反理性主义的道路，最后势必走进文学的死胡同。

可以说，日本新浪漫主义创造了美，也毁灭了美。正是这种美的幻灭，致使谷崎润一郎也不得不发出“ 异端者的悲哀 ”的哀叹。

不管怎么说,围绕‘ 游荡文学论 ’的论争,直接的影响是促使新浪漫主义文学的动摇与分化，特别是长田干彦、后藤末雄从此结束了文学生涯。间接的影响是提高理想主义文学的意义，大大地促进了白桦派文学的发展，同时为芥川龙之介、菊池宽为代表的新思潮派的理知主义文学的出现作了准备，迎来一个新的文学时期。

第十三章

永井荷风和谷崎润一郎

永井荷风从憧憬法国文学开始——对江户情趣的追求——晚年风采与《濹东绮谭》——谷崎润一郎最初的文学道路——从礼赞‘阴翳’回归传统——巅峰之作《细雪》

第一节
永井荷风从憧憬法国文学开始

新浪漫主义文学运动中，在小说方面最重要的代表人物，就是永井荷风和谷崎润一郎。

永井荷风(1879～1959)，原名壮吉，出生于东京小石川金富町的尾州藩家庭。其父对汉学造诣颇深，是知名的汉诗诗人，并曾向福泽谕吉等学习洋学，后奉藩命留学美国。学成回国后,先后在工部省、文部省、内务省和东京书籍馆(帝国图书馆）任职。其母江户出身，爱好江户戏剧和浮世草子。荷风自幼受到家庭的汉诗文的儒佛思想、江户艺术情趣和洋学素养的感化。这样良好的知识型家庭环境，以及父亲的一大笔遗产保证了他的生活，这对于荷风走上文学的道路起了决定性的作用。荷风本人也承认，父恩对自己作为作家的形成是起

着绝大的作用的。

但是，荷风的生涯又是从叛逆父亲及严格的封建家风开始的。他父母对文学艺术感兴趣是从教养的需要出发，然而从一种职业来说，他们则是轻视文学艺术的。尤其是其父信奉儒教，将封建道德权化，这就不可避免地压抑着荷风对自由与文学的自然的性情和志向，引起荷风的反抗心理。加上荷风生来体质孱弱，养成一种厌世的孤独感，表现出特别敏锐的官能性的感觉。中学时代开始过着任意放纵的生活。少年的荷风已经写出“别后情怀愁易摧／相思有泪梦低回／桃花落尽人何在／细雨江南春水来”，以及“艳体诗成拂壁尘／竹西歌吹买青春／二分明月犹依旧／照此江湖落魄人”这样充满放荡的诗趣和艺术的快感的诗作。另一方面，他开始埋头阅读近世江户的戏作文学，将其文学爱好倾注在小说上。以上这些都成为决定其后荷风文学性格的重要因素。

1897 年，荷风没有考上第一高等学校，其时正好他的父亲辞去官职，出任日本邮船公司上海分公司总经理，他随其父到了中国上海。归国后，入东京外语学校中国语科后，常常不上学，到各处的剧场、曲艺场、花柳街游逛，耽读小说、俳句、汉诗和狂歌，生活更加放荡不羁。上二年级时，他非常崇拜广津柳浪及其“深刻小说”，折服于柳浪的小说对下流社会的敏锐观察力和精细叙述的手法，产生了对黑暗社会和穷街陋巷的现实描写的极大兴趣。1899 年由于缺课过多而被开除学籍，被监禁在家中，开始埋头习作。写就题为《帘月》(1898)的小说，未经任何人介绍，贸然登门造访他所景仰的广津柳浪求教，并当了柳浪的门下。同时他写了《薄衣》(1899)等几个短篇小说，经过柳浪加工润色，留下了当时的“深刻小说”的痕迹。这几篇小说或与柳浪联名或借柳浪之名发表，两次获得

了《万朝报》的奖。他根据上海之行的体验，写了短篇《烟鬼》（1900），故事讲述一个烟鬼，为了抽鸦片烟而弄得倾家荡产，本人沦入乞丐，妻子最后死亡的故事。这是荷风第一次单独以自己的名字发表的小说。

这时期，是荷风的模仿期。荷风的创作主要模仿其师广津柳浪，几乎都是柳浪式的“深刻小说”模式。他除了模仿其师之外,还在《山谷管垣》（1901）、《草莓果》（1901）模仿过泉镜花的怪谈物语和少年读物的幻想世界，连文体也是带有泉镜花调的。他的《樱之水》（1901）就追求小杉天外式的情调，蒙上了当时砚友社那种浓重的戏作色彩。而且这些模仿都是很肤浅的，很难说是已经形成自己的文学个性。后来荷风本人借《冷笑》中的吉野雨红的口回忆这一时期的创作时也承认：“这种努力只不过是单纯的模仿。满足于一味步先辈开拓出来的路”。

青年荷风习作小说的同时，也开始对戏剧产生浓厚的兴趣。为此他拜福地樱痴为师，入其门下，在歌舞伎座当见习作者，被戏剧的魅力所吸引，陶醉于歌舞伎的世界。他根据这段戏剧生活的体验，写了戏文式的《后台十二小时》（1901）和杂录式的《戏剧的杂子》（1901）。一年后，福地樱痴当了《日出国新闻》的顾问，他也跟随离开了歌舞伎座，当了该报的记者。他通过采访，在掌握了许多戏作者的事迹的基础上，以艳丽的笔致写了小说《新梅历书》（1901），编织出吉原吾妻楼的养子与艺妓小米和吾妻楼女子千代的纠葛的故事，揭示了色男的优柔寡断的内心世界，在艺术上初现其唯美的倾向。但是，他的记者生涯不长，同年由于报社裁员而被解雇了。他本想再度回到歌舞伎座，结果未能如愿，便决定专心从事文学。为了充实自己，进夜校学习法语，通过森鸥外、上田敏的翻泽的西

方文学论和作品，开始热心于西方文学，特别憧憬法国文学，几乎通读了全部左拉的英译本，为左拉的作品所牵动。这对于他的文学思想的变迁起着很大的作用。他的《野心》（1902）、《地狱之花》（1902）和《梦之女》（1903）就是受左拉自然主义影响的产物，并且他是最早翻译介绍左拉的作品并引进西欧自然主义的作家之一，作为在日本传播自然主义的先驱者而正式走上了文坛。

但荷风受左拉自然主义影响却又作出适合自己的资质的选择。这三篇作品也从一个侧面反映了荷风的这种态度。比如《野心》是受到左拉的《妇女乐园》的启发，写了一个抱有大志的年轻店主蓑岛光太郎力图改革旧式的经营方法，开除了爱慕其妹阿御代的店员佐吉，佐吉恼怒之下，一把火将商店烧成灰烬，光太郎的理想瞬间破灭了。可以看出作者愿望从社会视野出发，来揭示生活中的现实。但他又脱离左拉的实证的态度和实验的手法，沿袭近代文学过渡期的明治戏作文学的路数，将放火的原因归于佐吉爱慕店主的妹妹，而遭店主的妹妹的嫌弃而导致，结果将富有深刻思想性的主题，变为砚友社广津柳浪式的深刻小说旧路套。这反映了荷风文学过渡期的性格。这种性格在《地狱之花》中所描写的家庭、学校、社会内内外外的故事也充分表现了出来，主人公女教师园子受儒教道德的束缚，拒绝一男人的诱惑。后来又知道一个誓言终生将爱奉献给神的男人与她担任家庭教师的富豪夫人私通。园子本人又遭校长水泽的暴力侵犯，成为男人性欲的牺牲品。她受到多重的屈辱，最后决心不惧苦恼人间的道德与贞操，像动物般地自由自在地生活。荷风虽然强调欲图通过文学来抵抗旧道德的掣肘，“营造完全理想的人生”，实际上却只停留在努力描写人的阴暗的一面、动物性的一面。因此他与左拉的

自然主义观比较，就明显缺乏左拉那种通过文学来建立共和主义社会的政治意识和理想主义的热情。

1903年荷风没有考上官立大学，其父为了让他能立足商界，令他留学美国。但他对商业毫无兴趣，却向往法国文化和文学艺术。他在日记里就写道：“我感到美国的生活，没有我喜欢的诗情，所以想去法国研究文学”（1905年7月8日日记）。同年7月25日他致友人井上精一的书简中也表示：“我也考虑过将来的种种情况，但从今开始，我不可能成为商人或官吏，也许当个文学家还多少有成功的希望。我还是当个小少爷闲居在四铺席半上，与世上的名誉无关，只想安静地读自己喜欢的书来度过自己的一生。我看到纽约等地那些世界知名的人物的生活，我就十分明白这些世上的成功者决不是幸福的”。但他的这个想法，没有得到父亲的同意，就欲图采取自暴自弃的做法，即他所说的“我不断想淫乐，只想在淫乐中毁灭自己”（1905年9月23日日记），来对父亲进行报复。最后他在日本驻华盛顿公使馆和正金银行纽约分行打工，自己积蓄旅费，不顾其父反对，趁机两次周游法国，直接接触到西方文化艺术，特别是西方文艺上的人道主义精神，尊重人性和个人主义的精神而感到振奋，并且醉心于莫泊桑、福楼拜的文学和文学精神，从此他的文学观逐渐发生了变化。

同时身在异国，他对故国的感情是非常复杂的，是爱与憎的交织。一方面他憎恶远离的故国那种种旧传统道德习惯的束缚，喜爱在天涯千里的异域里那种放荡孤独的悲愁，另一方面又不时泛起对故国的乡愁和对传统的怀念，在寂寥和忧郁之时，他就取出日本古典名著《平家物语》、《荣华物语》独坐炉边阅读至夜半，对日本传统和近代文化进行反思。其时日本社会正处在维新后的旧传统的复活与崇拜西方和模仿欧美两

种文化思想的互相冲突和交汇的时代，荷风受到了东西方文化精神交流的熏陶，并思考如何作出适合当时日本文学性格的抉择。他于 1908 年回国，翌年就说：

面对乱杂无趣味的明治 42 年的东京生活的外形，尝试进行沉重的批评，叹息很难在这个时代空气中过着安定的生活，同时思考和欲图摸索如何定着在我纯粹日本特色的那边。（《关于〈冷笑〉》）

永井荷风近 5 年的国外生活，首先促进其自我的觉醒，以实现个人主义为目的，拒绝他人包括自己的父亲干涉自己的生活，力图按照自己的信念和原则来生活和创作。其次在海外孤独而放荡的生活中，产生了厌恶结婚的念头，也不能接受西方的恋爱概念，以为“结婚最初带来在生命中最长三个月的感兴,却牺牲一生的欢乐”(《放荡》),因此以男女的交情作为愉悦，其对象不是良家女子，而总是艺妓、酒馆女侍乃至娼妇，形成自己特有的生活方式和生活感情，为他的创作积累了这方面的生活体验和文学素材。他继回国当年所写的《美国故事》之后,1909 年连续发表了《冷笑》、《欢乐》、《法国故事》、《归国者的日记》、《隅田川》、《放荡》和剧本《异乡之愁》等一系列作品。这一年是荷风最多产的一年，不仅他的创作达到了最高峰，而且他的创作风格有了新的转变。

这时期的作品竭力渲染在享乐的世界中寻找美，还以静观的目光来审视明治时代妨碍这种美的创造的现代文明的伪善和社会的俗恶，并对此充满了骂倒、冷笑和白眼，或者在不同程度地流露出对明治社会的反感。他对明治文明的极其蔑视和反抗，比起伦理方面来，更多地是偏重世态风俗方面。这

说明他的所持的批判立场，不是要变革社会。所以，他完全站在旁观者的立场来思考明治文明的表面西方化，对它只是轻蔑与冷笑，没有悲哀与愤怒。同时，荷风排斥当时流行文坛的自然主义的所谓写“真实”的作风，在创作中增加了纤细的感觉色彩，尤其是肉体的感觉色彩。他的这些作品情节简单，有如随笔式的小说或散文诗，又如用丰富的语言描绘出来的画和雅致的语汇演奏出的音乐。他在《欢乐》中就说过：

我只想作为爱‘形’的美术家而活着。我的眼里，没有善也没有恶。我对世上所有动的东西、香的东西、有色的东西，都感到无限的感动，以无限的快乐来歌唱它们。

《欢乐》就写了一个小说家从 16 岁到 20 岁的时期，先后与护士、艺妓和他人的妾等三人相恋中，苦恼于艺术与恋爱纠葛的故事。作家没有像自然主义作家那样原原本本地描写“真实”,然后剖析其罪恶,却采取象征的手法,尽力渲染其享乐和唯美的气氛,在这里,“没有善也没有恶”,惟有一颗‘糜烂的欢乐的心和诅咒对生的一切束缚的心”[1]。他在小说中通过人物来表示这样的艺术观：“不论传播和鼓吹什么主义，都只会产生虚伪的方便和夸张，以及狭隘的排他思想。如果是热爱艺术的话，就不会强迫人去理解艺术，而让想理解艺术的人去理解就足够了”。

荷风由此逐渐形成自己的唯美艺术观和象征的技法，《冷笑》的问世,就是其重要的标志。《冷笑》描写一个继承其父银

①《早稻田文学》的推荐辞,转引自吉田精一《永井荷风》,第 71 页樱枫社 1979 年版。

行遗业的现代型绅士小山清，感到世上尽充斥着愚昧无聊的东西，于是想找来追求江户情趣的作家吉野红雨、歌舞伎剧作者中谷丁藏、商船会社事务长德井胜之助、南宗派画家桑原青草等五人，聚在一起像昔日的江户八笑人那样冷嘲热讽、诅咒恶骂这些东西。可是集会当晚，青草、中谷因故不能出席，最后三人对这些东西既不赞成也不反对，却各自发表了许多享乐至上的高见，谈到兴致时，打开香槟酒一饮而尽。作者通过他们所抒发的享乐主义的议论，内容多为概念性的，它表现了对旧的道德的怀疑，对世态风俗的嫌恶，以及对故国风土的亲爱之情。荷风本人对这部作品作了这样的解说："《冷笑》不只是歌颂享乐主义的作品。毋宁说，它是叙说享乐主义的主人公在风土的空气中，无奈地想进入川柳式的达观和悟生之境的苦闷与悲哀"(《关于〈冷笑〉》)。在这里荷风已经流露出在日本文学走向近代化，正在破坏过去的文学模式，又未能找到替代它的新的文学模式的苦恼心情。他以此思考为基础，作为其确立唯美的人生观和文学论的根据之一。

荷风这个时期的代表作《美国故事》、《法国故事》，描写了一个日本游子的放荡生活，充满了陶醉于异国情绪和享乐的气氛，以及对儒教封建道德的批判精神。在《归国者的日记》里，他指出"明治文明的整体是建设在虚荣心之上的"；"在明治的政治，教育、美学的一切方面，只是向国民极其粗劣地介绍欧洲文明的外形"；同时他不仅止于此，还尖锐地批判了日俄战争后军国的日本"一夜之间制造出的杂乱光景"。在《法国故事》，尤其是收入其中的《放荡》和《异乡之愁》，通过异国放荡生活的欢乐与悲愁，来讽刺和嘲笑日本近代文明的肤浅性和虚伪性，批评"日本扼杀人的感情的实情"(《异乡之愁》)，

“明治的文明国，实际上是仁义忠孝的君子国”[①]。他还强调：“艺术到了同国家不相容的地步才可贵，食物到了同卫生背戾的地步才产生真正的味儿”(《妾宅》)。《欢乐》、《法国故事》两部作品遭当局查禁。缘此荷风的作品就更加引起读者的注目，还博得一些读者的同情。

永井荷风于1910年4月担任庆应大学教授，讲授法国文学，以及主持《三田文学》杂志，成为新浪漫派的主导者，培养了在其周围的许多新进作家，如水上泷太郎、久保田万太郎，佐藤春夫、堀口大学等。他主持的《三田文学》与森鸥外主持的《昴星》都是代表唯美享乐的倾向，它们与高浜虚子主持的《杜鹃》、武者小路实笃主持的《白桦》、夏目漱石任主编的《东京朝日新闻》文艺栏等一起，结成反自然主义的强大的阵营。永井荷风作为新浪漫主义的先驱作家而活跃在文坛的第一线上。

第二节
对江户情趣的追求

在荷风创办《三田文学》的1910年5月发生所谓“大逆事件”,翌年1月权力当局处死幸德秋水之后，政治权力进一步推行专制主义，压制言论，“匡正风俗”。荷风的恩师森鸥外写了《沉默之塔》进行讽刺，并中断在《三田文学》上连载的长篇小说《灰烬》。已有多部作品遭查禁的荷风，更深感当局忌讳西方文化思想，为了避免蒙受笔祸，也随之停止了在《三田文

①转引自唐纳德·金《日本文学的历史》第12卷,第192页,中央公论社1996年版。

学》上连载的《父恩》。他并且认为这种“时代的力量和悲哀，使我自然而然地在这里又想起阔别十年重见故乡的天地时自然而然地思考的问题。眼前所见的现实，终于使我从深深沉溺的回顾江户的梦中觉醒了”（《烟火》），最后他声言“我要舍弃主张的艺术而走向趣味的艺术”（《文具盒里的秃笔》）。这成为荷风有意识地改变自己的创作方向——追求江户情趣的一个重要的外在原因。

后来荷风在随笔《烟火》(1919)和1919年4月6日的日记中就这个问题这样写道：

明治44年(即1911年——引者注）在庆应私塾上下班的时候，我中途在四谷街经常看见五六辆载着囚犯的马车驶向日比谷法院。在我迄今见闻的世上的事件中，还从来未让我产生过这样厌恶的心情。我既然是个文学家，就不能对这一思想问题保持沉默。小说家左拉不就是为了就德莱菲斯事件呼唤正义而亡命国外吗？然而，我和世上的文学家都一言未发。我不由得感到难以忍受良心的苦痛。我就我自己作为一个文学家而觉得极大的羞耻。从此以来，我就想不如将自己的艺术品位降到江户戏作者那样一种格调。（《烟火》）

我见幕末乱世之际，江户的浮世绘师、戏作者等的作为，他们即使在兵马倥偬之间，仍是坦然如在太平之世。有的人试作滑稽讽刺的戏作，有的人制作淫猥的图画。今日观之，其态度颇值得惊叹。狂斋的讽刺画、芳几的春画、鲁文的著作、默阿弥的狂言之流行就足以证明。我何必一味郁闷呢。我应该效仿江户戏作者。(1919年4月6日日记)

从这两段话可以看出，这段时期，永井荷风既以自己的方式表示了对绝对主义的不满，又没有勇气和力量大胆面对眼前的冷酷的现实，而采取他所说的“向社会分离的态度”（《流窜的乐土》），即消极的忍从态度、自暴自弃态度，来取代过去那种对明治社会和文明批判的激烈的诅咒声、讪笑声，埋头追求乡土文学和戏作文学，追求江户情调。正如加藤周一所说，这时候荷风“从历史和社会的康庄大道退下来，绕着小路去拣拾江户文化的残映”①。

此外荷风从憧憬西方转向追求江户情趣还有一个内在的原因，就是荷风企图用新浪漫主义的方法来反抗日本明治时代肤浅的近代化，显然是对传统与现代都缺乏自觉的认识，存在一定的片面性，不可能获得他所期待的效果，他只有咀嚼着挫折的烦恼和苦痛。他曾经说过：

昔日西方近化思潮最先让我受到刺激与兴奋，而现在一味让我嫌恶与绝望。（中感）我不顾虑现时文坛的趋势，不问国之东西，不论时之古今，惟欲寻求最接近我的东西，并安于此。（中略）如今我主动远离进取的机运。所幸的是，假如我的戏作者的气质，让所谓现代文坛的激进者所嫌恶和排斥，此也是我之本意。(《今日的事》)

我壮年游欧美，一度醉心于西方文化，没有顾及东方典

①加藤周一《日本文学史序说》(下)中译本,第 359页,开明出版社 1995年版。

籍，并束之高阁。及至渐老，深悟其非，始折读古书。[1]

永井荷风这两段话，充分说明荷风向往西方文化、憧憬法国文学，只是其文学的起点，而不是终点。他对西方文化和文学有了深入理解之后，就慨叹日本未能真正理解西方文化思想的真髓，始终停留在表层的模仿上。他明白为了超越模仿的阶段，必须摸索日本自己的东西。开始对本国文化和文学产生冲动和自觉。他对江户时代的文化和文学的本质产生共鸣，在反拨和批判日本近代化方面，转向内面化，毫不关心日本近代化的肤浅的内外因素，而更多地把注意力投向穷街陋巷的风土人情上，更加深入观察和探索艺妓世界的风俗和人情，转向对江户艺术的思慕和探求，这是他的文学的必然归宿。

他认为其美的激情受到江户情趣的强烈刺激，是通过江户时代的一切人情风习来体味的，所以他强调“今天所追求的东西，不是什么主义，而是希望能够触摸到对特别的乡土空气的敏锐而新鲜的感觉……是希望能够补充具有日本特色的东西”(《冷笑》)。也就是说，他的回归传统、回归日本，首先是思慕江户时代的烂熟的文化，喜欢戏作文学和歌舞伎，其次是对乡土美抱有敏锐的感觉和艺术的激情。他表示过，他“想再现作为他的出生地的过去的东京，将人物和背景就配置在隅田川”(《答正宗、谷崎二君的批评》)，结果他的目光自然地落在与过去和传统有着历史联系的“江户文化的残映”上。他的这一艺术思想，在写《隅田川》、《红茶之后》(1910～1911)时就已

① 此句写于1926年作者48岁。引自《大正的作家们》(Ⅰ)，第35页，英宝社1955年版。

初露端倪。

《隅田川》中的主人公长吉有违母亲让他当官吏出人头地的愿望，不用功学习，却把心思放在自幼相识的艺妓小丝身上。他考试落第，虽想过自杀又没有自杀的勇气，淋了一场大雨，患了伤寒住院，还念念不忘小丝。只有当俳谐师的舅父能理解他的心情。舅父心想：他能成为一个演员与小丝结为连理。心里呼唤着“：你不能死啊，我陪伴着你！”作者的巧妙之处，是将本是平淡无奇的故事，编织在隅田川的风物和人情之中，展示了沿川的四季景物变迁和川岸平民区的风习，并溶入江户时代那些守旧的人情和陋巷的零落面影。这种追怀的乡愁与故事的哀伤的抒情性融为一体。正如作者在《隅田川》(第五版)序中所说的：

可以说，这一篇小说是以隅田川的荒芜风景驱动作者视觉的象征性幻想为主构成的、写实的外面的艺术；同时，这篇小说又是不断追求荒芜美的作者难以抑制的主观倾向，通过隅田川的风景让其抒情诗的本能外发而寻求象征的、理想的内面的艺术。

继《隅田川》之后，荷风发表了文学翻译史上与上田敏的译诗集《海潮音》具有同样重要地位的法国象征派译诗集《珊瑚集》(1913)和随笔集《矮齿木屐》(1915),并且在小说创作方面开始将他的视线转向花柳界，写了《新桥夜话》(1912)、《妾宅》、《散柳窗夕霞》(1913)等，都是以花柳巷的生活作为主题，以再现江户情调为目的的风俗小说。与此同时，他的兴趣也投向江户艺术尤其是歌舞伎、浮世绘的研究，于 1912～1913年期间发表了《江户戏剧的特征》、《论狂歌》、《浮世绘的鉴

赏》、《浮世绘的山水与江户名胜》、《浮世绘与江户戏剧》等评论文章，后汇集出版了《江户艺术论》（1920）。他通过这些评论活动，从江户艺术的纯粹美的观照中，发现它的新的艺术意义和价值，就更加执著于对江户情趣的热烈追求。

当荷风从江户艺术，特别是江户花柳界的千姿百态中，发现了“在恶德的谷底里那美丽的人情之花与香泪之果”（《未竟的梦》）之后，他产生了更巨大的艺术冲力，更有意识地进一步深入花柳巷的世界，仔细观察和描写那个世界的风俗人情，并通过其外与内再寻回传统的江户文人的趣味。从这时候起，他发表了几部长篇小说，其中《比本领》（1916）、《五叶箬》（1918)两部中期的代表作，将江户情趣更加艺术化，荷风文学也进入一个崭新的阶段。

《比本领》从1916年8月至1917年10月在《文明》杂志上连载。开始连载时，正是赤木桁平发表《扑灭“游荡文学”》一文，批判新浪漫主义的唯美享乐倾向，文中点名批评了这一派的长田干彦、吉井勇、久保田万太郎、后藤末雄和近松秋江，而没有点作为新浪漫主义主将的永井荷风的名，因此芥川龙之介甚至认为“赤木的议论，不将永井、小山内算在游荡小说家之列，确是不公平的”(《1916年8月9日致松冈让书简》)。但究其原因，也许是：一、此前两三年，荷风主要写江户艺术的评论文章，几乎没有发表唯美小说；二、荷风已放弃唯美的艺术主张，转向追求江户艺术的传统。

以新桥的花柳界作为舞台的《比本领》，以作为女主人公的艺妓驹子和菊千代、君龙两个艺妓比本领抢客为主线而展开故事情节，驹子的客人吉冈老爷被菊代子的色相抢走，他的情人濑川被君龙的金钱夺去，她在肉体和金钱的“比本领”中失败了。驹子准备离开烦躁的都会躲避到乡间去。这时吴山

的当艺妓馆老板的妻子猝死，吴山就让驹子接手经营这艺妓馆，她如梦初醒，心中充满了喜悦与悲哀。作者描述这个故事的时候，没有采取旁观者的观照态度，而是移入自己的感情，采用嫌恶和讽刺的笔法，揭示花柳界人情的表里和心理的机微，立体式地反映了这个特殊社会一角物欲横流的世相和艺妓命运的悲哀。

这部作品问世，形成了荷风文学的独自风格，文坛反响强烈。佐藤春夫积极评价说：“这是一部集荷风氏过去的艺术所具有的一切优点而浑然一体的作品”，谷崎润一郎对佐藤的评语也给予热情的肯定。文学史家吉田精一写道：“的确，荷风的诗、讽刺、感情和趣味等一切都凝聚在这一作品里，在这一点上作为荷风的客观的写实小说,应推代表作的首位吧”;可以说，《比本领》飘溢着近代的哀愁。这是从作者个性自发产生的特色’①。

《五叶箬》前篇一至九章从 1918 年 1 月在《中央公论》发表,此后在《花月》上连载至该杂志停刊,至 1920 年 2 月续完全稿，出版单行本，才露出全貌。小说的主人公鹈崎巨石是个平庸的画工，却成为帝室技艺院的内山海石家的食客，靠所作的拙劣的画落款署其师海石之名出卖，勉强度日。其时，内山家发生了这样一桩意外的事件：知事大须贺与妾所生的女儿蝶子嫁给内山的儿子阿翰，蝶子目睹阿翰放荡不羁的生活，就出家逃走。鹈崎发现了蝶子，把她带回内山家，从而意外地博得怕家丑外扬而有损其名誉的知事大须贺的青睐，并意外地受到的优裕的物质待遇和招妓的游乐享受。然而，蝶子却从此意外地感染了阿翰的梅毒，最后病逝于医院。作家通过几

①吉田精一《永井荷风》,第 121 页樱枫社 1979 年版。

个“意外”，以冷彻的笔，客观地揭露了上流社会各色人物的色欲、物欲、名誉欲三欲横流的自私、欺瞒和虚伪的腐朽现象，以及下流花柳社会的风俗和生活的表里，进行或讽刺或谐谑的抨击。

这两部作品问世后，荷风的小说创作一度比较沉寂。这时期写了随笔集《雨潇潇》(1922)、《麻布杂记》(1924)、《下谷丛话》(1826)，以及剧本集《树头夜雨》(1921)、《秋之别》(1922)等。

第三节
晚年风采与《濹东绮谭》

自从荷风转向对江户情趣的追求之后，他的文学大多是以江户戏作者那样巧妙的笔法，表现其反对在旧体制和旧秩序中维持下来的“良俗”的叛逆精神。他早在《烟火》一文中对幸德秋水事件后绝对主义的压制态度，就曾表示过他“不由得感到难以忍受良心的苦痛。我就我自己作为一个文学家而觉得极其羞耻”。尤其是在30年代中期以后，日本随着走向侵略战争的道路，更加强化绝对主义，并殃及文学艺术界。当时荷风准备发表的《背阴处的花》，由于政治的压制而未能实现。荷风在其文学性格愈发地受到时势的压抑之下，写了被称为荷风一生的最高杰作《濹东绮谭》(1937)。这是继《冷笑》之后，在报刊上连载的以东京最具代表性的陋巷玉井为背景的新闻小说。荷风从1932年开始就踏足玉井的花柳街，对陋巷进行观察和采访，可以说这是荷风长期深入花柳世界体验生活的结晶。

小说以第一人称写了“我”——作家大江匡准备写一部题

为《失踪》的小说，为了搜集素材，深入玉井的陋巷，在濹东的妓馆与阿雪邂逅，彼此建立了深厚的交情。阿雪虽然不完全了解“我”的身份，猜测他是个从事秘密出版事业的人。但她最后却非常认真地爱上了“我”,并想终生委身于“我”。可是，“我”根据自己过去的经验,觉得他们的感情再发展成结合,就会失去恋爱的诗趣。所以当“我”感到阿雪对自己的感情是非常认真的时候，就抱着依依不舍的心情离开了阿雪。这时候，正是夏末初秋之际，“我”作诗吟咏了初霜即将到来时仍挣扎着活存下来的蚊，给故事的结尾留下了余情余韵。

在作者笔下的阿雪虽然沦落风尘，但她的心灵和人格仍然是美的，灵魂的深处仍然保持庶民的血统的善良。她想依靠自己的力量来改变自己的处境，没有丧失人类普遍的感情。由此不难看出作者是站在良知与道德的立场上，对阿雪表现了发自内心的同情，以及通过花柳街女人的沦落生活来对所谓明治文明生活的批评。也就是说，他是一方面带着批评的心情，一方面又抱着同情心来描绘这种景象的。他在书中就发出慨叹：“在堕落的深渊里，也可以大量采集到瑰丽的人情之花和芬芳的泪水之果”。

荷风为此调动了传统的物哀审美情趣，以悲哀、怜悯和同情的心，姗姗如来地叙述了主人公与陋巷女子一段遭遇和哀别之情。在这里，作者不无慨叹世道人情的机微，在中上层的人们中已经悄然消逝了的人情，而在最下层的女人们中却还保留着。同时他充分发挥了在《雨潇潇》随笔中所形成的独自个性，在叙述故事之中，夹杂写了时代的风俗和四季的推移，平添了几分都市风物的色彩，以及陋巷的人情和风趣。特别是用丰富的语汇和细致的笔触，勾勒出玉井陋巷的景象，比如水沟的熏臭、蚊子的嗡鸣等等，这不仅明显地刺激主人公“我”

的感觉，再现已经逝去的往昔的幻影，而且有力地烘托出像阿雪那样生活在那里的底层的沦落人的悲苦生活。特别是故事与军国主义发动战争的进展同时发生，更加让人感到这种生活的悲苦和虚无的孤寂，就像在萧瑟的秋风中送来的一股淡淡的哀愁，客观地浮现出当时的世态与人情。《濹东绮谭》的问世，显示了荷风的小说富有更深层的内涵和在艺术上趋于更加成熟。荷风之写《濹东绮谭》，与其时的谷崎润一郎之写《细雪》、川端康成之写《雪国》一样,是当时文学界对时局的一种消极的艺术反抗的产物。

战争期间，在全国一派战争氛围，文坛也一片战争噪声中，"遵从文学"甚嚣尘上。当时多数文人发表了支持战争或所谓悼念"战争牺牲者"的文章，荷风没有同流合污，连一个字也没有写。1941 年以前，当局还容许重版一些经过严格审查的旧作，荷风考虑到时局的严峻，坚决拒绝出版社再版他的旧作。自然没有可能自由地发表新作的机会。这期间，只有在 1941 年 2月他的挚友市川左团次逝世时，他从日记中选出与亡友相交的一段，以《杏花余香》为题发表在同年 4、5月号的《中央公论》上。此外，他始终闭门避世，保持沉默。

这期间，他将创作小说的激情倾注在写日记上。他的日记草稿，即使在遭空袭的时候，也不离自己的身边，可见他对日本独特的文学模式日记文学的钟爱。战后分别以《罹难日记》(1946)、《永井荷风日记》(1958)为题发表，如实地记录了当时的战争图景、生活上漂泊的苦难、艺术上的反俗态度、不满战时军国主义的统制、对战争前景的忧虑、对作家前途的悲观情绪，以及消极反抗时势的隐居生活。比如《濹东绮谭》于1937年 6 月出版，日本帝国主义于同年 7 月发动"芦沟桥事变"后,荷风出于义愤,一度搁笔,并 1937 年 11 月 16 日日记

上，这样记下了当时的心境：

战争爆发了。我所见所闻，甚为不快，感兴也顿时消散了。

在 1941 年日本帝国主义正加紧扩大侵略战争，进一步扼杀国内言论自由的时候，他于当年 1 月 1 日愤然地呐喊道：

我陶醉于哀愁的美感。心中这样的自由空想的自由，是任何残暴凶恶的政府权力都不可能束缚得了的。人，一息尚存，自由是不可能泯灭的。

战争末期，荷风对战争给自己生活带来的苦难和愚者的战争狂热，也偶尔怀着悲痛的心情发出几声感慨、嘲骂与冷笑：

我愤慨时事，常到演员休息室与他们一起饮食杂谈，以求安慰。然如今我已暮年，最终的安慰所已被拆除，归于乌有。可悲矣。（1941 年 3 月 31 日日记）

秋暑日甚。哀惜黄昏空悲切。每晚受到近邻广播的困扰，与此等好喧嚣的愚民一起生活，就如同坐牢一样痛苦。盼美军早到来。（1944 年 8 月 14 日日记）

在战争结束前夕，《罹难日记》记载希特勒、墨索里尼之死时，注有“天网恢恢”句，流露了对法西斯头目的嫌恶和注定失败的下场。他对法西斯的态度，是他在《冷笑》中对绝对主义

的态度的延续。这些中晚年的日记，对人与事物的观察都很仔细，遣词讲究，用语简洁，富有诗情，而且无论是描绘世态、叙述人情，还是抨击社会、批判体制，都往往夹杂着自然的描写，增加其文学的魅力。从整体来说，它不仅是有助于了解日本一个时代的社会文化的难得的资料，而且是一部颇具艺术价值的文学作品。

1945 年 8 月战争结束以后，荷风于 1946～1947 两年相继发表了在战争时期写就而未能发表的《浮沉》、《勋章》、《舞女》、《来访者》、《梦中梦》、《无意中》等，一度几乎每月都可以同时读到他在数家杂志上刊登的作品。可以说，这是荷风继旅美、法两国回国后的 1909 年迎来第一个小说创作高潮之后，又迎来了小说创作的第二次高潮但这次的作品没有超越战前的作品，文学风格也没有什么新的发展。值得注目的是，他经过多年研究和编著，并不断推敲修改而在战后完成的传记文学《为永春水》(1946)。荷风早就钟情于为永春水的人情本，尤其是钟情于为永春水人情本写男女的爱恋，却不写不义的乱伦之恋。其最大原因，就是为永春水的这种文学作风与荷风的文学作风是息息相通的。他写春水，尽力发现春水这种人情的妙趣和余韵，以及与此相关的市井风俗，还有意识地叙述当时的风俗语言和三弦曲调等等。他欲图从对春水的评论中，再发现江户町人的恋爱生活和江户时代的文化情趣。

自 1947 年以后，荷风只发表了短篇集《裸体》(1954)和《吾妻桥》(1957)，从此结束了作家的生涯。由 于荷风自己的宅邸毁于战火，战后他始终过着寄人篱下的流离的独居生活。1959 年 4 月 30 日黎明前，81 岁的荷风老人在两年前刚购得的 12 坪的小住宅里，在身边无人的情况下，悄然地离开了人世。他这孤独的死，于翌日早晨才被前来打扫卫生的老太婆

发现。“他的遗容似乎还在冷笑那些人们”①。

永井荷风逝世后，将他于1917年以来所记的日记，包括1949年以后未发表过的日记，作为遗稿结集出版了《断肠亭日记》。《断肠亭日记》以他在逝前的一日记录如下一行文字“4月29日。祭日。阴”作为结尾。

吉田精一评价说：“《断肠亭日记》是从庶民的立场出发，纪录了大正、昭和时代的文化、思想、风俗、世相。它与从贵族立场出发的九条兼实的《玉叶》、藤原定家的《明月记》对照，对后人来说，成为了解这个时代的重要的文献资料，这点也值得铭记的吧”②

第四节
谷崎润一郎最初的文学道路

在新浪漫主义两大家中，如果说，永井荷风的文明批评略偏于伦理的话，那么谷崎润一郎则相反，他对于明治文明的批评精神是薄弱的，更多是从反伦理、反道德出发的，即反封建伦理道德对于性与爱的压抑，以追求恋爱自由为其主旋律，讽刺因循守旧的封建遗风和表露对压制人性的不满。他以自我和人性的解放为基调，展现了对女性美和官能美的绝对忠实，企图以此来拒斥一切旧有的价值观念。

谷崎润一郎(1886～1965),生于东京日本桥蛎壳町,其父事业失败，自幼过着贫苦的生活。小学毕业后，由于家庭经济拮据，无法上中学。他的父亲对他说：立身处世不一定只有依

①吉田精一《永井荷风》,第210页樱枫社1979年版。
② 同上,第185页。

靠学问，没有学问同样可以当富翁。他听后泪流满面。因为他自幼最嫌恶的第一是当军人，第二就是当商人。但他不灰心，非常勤奋读书，学习英语和汉文，并受到老师稻叶清吉的特别教育和指导，接触古典，倾倒于《雨月物语》、西行的和歌集《山家集》，喜爱藤原定家的和歌、上田秋成的作品，并习汉诗，培养汉学的素养，却未能如师之愿学些伦理宗教哲学，而急于写小文章给《学生俱乐部》、《中学世界》等杂志投稿。 16岁上得到稻叶清吉老师的特别关照，进入府立一中继续就读，在作文方面已经可以运用丰富的汉语语汇，而且行文流利自然，成绩全班首屈一指，受到了表扬。当时他所写的评论文章《评厌世主义》、《道德的观念和美的观念》等,理路清晰、语汇丰富。同时模仿尾崎红叶、幸田露伴的文章，习作小说《春风秋雨录》,刊登在《校友会杂志》上,已开始显露他的‘神童’的才能。

这时候，润一郎为了补助贫困的家计，由老师介绍到了精养轩主人北村家当了学仆兼家庭教师。他给别人当佣人使唤，产生一种屈辱感。尽管如此，他在班上乃是快活明朗，因成绩优异而得以跳班，提前毕业后，于 1905 年考入第一高等学校，攻读英国文学。在校期间，继续习作短篇小说《哈巴狗的葬礼》、《模糊的记忆》,并在《校友会杂志》上发表。后来他与北村家的小女侍相恋，他给小女侍的情信，被主人发现后遭解聘，他便住进一高的学生宿舍。所以他也承认自己具有“神童’和‘鬼面’的两重性格。

1908 年润一郎考入东京大学国文系。 1910 年大学三年级期间，就开展文学活动，进一步发挥了他的文才。这一年，他与小山内薰、后藤末雄、和辻哲郎等创刊第二次《新思潮》，由岛崎藤村任顾问。润一郎在创刊号上发表了处女作史剧

《诞生》和评论夏目漱石的《门》的文章，从此文思泉涌，相继分别在《新思潮》、《昴星》和《三田文学》上发表了短篇小说《文身》(1910)、《麒麟》(1910)、《少年》(1911)、《帮闲》(1911)、《飓风》(1911)等。尤其是大型杂志《中央公论》刊登了他的《秘密》(1911)，获得好评。《早稻田文学》评选当年优秀作品时，润一郎的《秘密》与德田秋声的《霉》、小川未明的《无表情的脸》同时被选出，评语是"他的笔有一种巧妙地变为虚构而似自然的力。显示他从出奇而产生的迫人的才华。只是他的作品里虽有魅人的奇和力，还存在感触人生第一义的真正意义淡薄之弊。尽管如此，这位作家作为最新进的一个，有其特异的地位，则是毋庸置疑的"。据吉田精一考证，这段无署名的评语，是出自相马御风的手笔。①

这个时期最值得注目的，是《文身》和《麒麟》二作，其主题都是突现"一切美的东西都是强者，丑的东西都是弱者"，极力地礼赞美——官能性的美。《文身》描绘文身师清吉"得到了光辉的美女的肌肤，刺入了自己的灵魂"的故事，即文身师倾注了自己的生命，在一个年轻美女的背肌文上蜘蛛图案，翌晨美女入浴，苦痛难忍，清吉却发现在晨曦的映照下她的背肌显出一种妖艳的美，并被自己创造出来的这种绚烂人工美的魅力所倾倒。《麒麟》则取材于中国古典，描写了孔子向卫国灵公宣讲王道和施善政，灵公远离了私生活方面的欢乐，引起了灵公的夫人南子的不满。南子便利用美酒和肉欲等种种所谓"夺魂术"来诱惑圣人孔子，最终未遂。但灵公却无法抗拒南子的肉体魅力，又再次回到欢乐的私生活里。最后孔子离开了卫国。这是纯属虚构故事。这些故事，都是企图通过错乱

①吉田精一《耽美派作家论》，第164、165页，樱枫社1981年版。

的心理，在丑恶、颓废和怪异中求其美。润一郎这种摇荡官能所创造的美，在很大程度上，成为决定其后润一郎文学世界的重要因素。

在《麒麟》的荒诞故事里，孔子与南子之间存在的灵公，曾对其夫人南子说："我憎恨你。你是个可怕的女人。你是要亡我的恶魔"。于是润一郎借题发挥，写了《恶魔》(1912)，用一种悖于常理的、令人作呕的手法描写了主人公用舌头舔其恋人擦鼻涕用过的手绢，来寻找"潜藏在人间的欢乐世界里面的这样秘密而奇妙的乐园"，即寻找官能、感觉的刺激，以及从自我虐待、自我摧残中寻求变态的快感，以朦胧、淡化自己对现实的苦恼和虚无感。在这里，作者完全否定感情的普遍性，排除判断美的种种感情要素，以官能感觉来代替感情而超越美以外的任何价值，包括伦理价值和道德规范。

润一郎这两篇作品的特色，一是通过受女性虐待而获得快感；二是在残酷中展现女性的美，反映了他作为一个新浪漫主义者、唯美主义者，对"恶"的追求是非常彻底的。于是他从此便有了"恶魔主义者"之称。

吉田精一说："谷崎润一郎的作风是以空想和幻想作为生命，意味着不涉及现实的正道。用一句话来说，就是罗曼蒂克。这意味着他通过不应有的世界，恶魔般的艺术，发挥了使读者陶醉的魔力"，而且"他的空想和幻想比较缺乏变化，专与肉体和感觉紧密结合，却不飞翔到观念上"①。这是较好地点评出谷崎的恶魔主义的本质特征。

永井荷风就谷崎这些早期的作品群极力推举，并写了《谷崎润一郎氏的作品》一文称赞道："迄今，明治现代文坛无一人

①吉田精一《耽美派作家论》，第164、165页，樱枫社1981年版。

能亲手或未曾想过要亲手开拓艺术的一个领域，而谷崎润一郎氏却完成了，并取得了成功。换句话说，谷崎润一郎氏完全具备现代作家群中任何人都没有的特别的素质和技能”。荷风还在文中列举了润一郎作品的三个特征：第一“是从肉体的恐怖中产生的神秘幽玄。是从肉体的残忍中反动地体味到痛切的快感”；第二“是完全反映都会的事。从江户到成为东京的都会是谷崎氏的思想的乡土。广而言之，谷崎氏的作品可以说完全是乡土的”第三“是文章的完美性”。当时仍无名的谷崎润一郎由此一举成名而登上文坛。

润一郎非常仰慕永井荷风，他说“我抱有这样的信念 文学家不应结成朋党，最好孤军奋斗。这个信念，我至今不变。我之所以仰慕永井荷风氏，就是因为他一贯身体力行这种孤立主义，再也没有别的文人比他更彻底实行这个主义的了”（《厌客》）。此后润一郎抱着这个信念，没有参加任何文学结社，一直孤军奋斗过来。

1910年刚步入文坛但由于欠交学费而被学校当局除名的润一郎，继续将其创作推向另一个新高潮。他的《金色之死》（1914）通过一个美貌的少年冈村从沉溺于所谓快乐的生活到企图建设一个理想之乡，来实现自己的艺术理想，最后完成“金色之死”，以赞扬生与艺术的一致性。谷崎在《饶太郎》（1914）中塑造了一个追求嗜虐快感的主人公饶太郎，当女方愈爱他，他就愈渴望女方更残酷地拷打他，使他达到亢奋的倒错快乐的恍惚状态。他说过“美比善多余，与恶一致”，暗示唯美的宿命达到了极点。

他开始苦恼于艺术与人生难能一致，已经感到在自己的艺术世界里不可能实现其文学理念的统一。于是在《为父者》（1916）一文中表示，他一边“肯定和赞美‘恶’的力量”，一边

“不断地受到良心的威吓”。在这种矛盾的心态下，他总结了生活与艺术的关系，说：

对我来说，第一是艺术，第二是生活。最初尽可能使生活与艺术一致，或者努力试图让生活隶属于艺术。我写《文身》、写《被弃之前》、写《饶太郎》的时候，我认为这似乎是可能的。或者至少在某种程度上，我极其秘密地实行了我的病态的官能生活。于是我感到在生活与艺术之间存在难以忽视的差距，这时我企图为了艺术，至少要有益地消耗生活。我想，我的大部分生活都是完全为了我的艺术而努力。我的结婚也可以解释为终究是为了更好更深刻地表现我的艺术的一种手段。也就是说，比起生活来，更优先于艺术。只是在今天，这两者存在轻重之差，一时难以完全分割我的心思想艺术的时候，我憧憬恶魔的美。我的眼反观生活的时候，我受到人道警钟的威胁。因臆病而刁横的我，不能一来就继续这矛盾了的两个心的争斗，迄今往往走上歧路。

在“这矛盾的两个心的争斗”之下，润一郎的《褴褛之光》(1918)所歌颂的就是一个丑陋的女乞丐身上所隐藏的美，就是说女乞丐虽然具有一般乞丐的一切丑恶，然而在丑恶之下另有妙龄女子所共有的那种容貌之娇艳、肌肤之光泽，显示出一种“褴褛之光”的美的魅力。作者以此来宣扬其丑恶抑制着美，而艳美却要战胜丑恶的主题思想。以此总结和实践作为基础，他用更理论化的形式，强调为艺术而艺术，文学的惟一机能是表现官能美的理念。因此他强调：“我从来是不关心政治的，我只是关心衣食住的模式、女性美的标准和娱乐场所的发达”(《回忆东京》)“所谓思想，无论多么高尚也是看不见

的、感受不到的、思想中理应不存在美的东西，所以其中最美的东西就是人的肉体”。在这个基础上，他提出：“艺术就是性欲的发现。所谓艺术的快感，就是生理的官能的快感，因此艺术不是精神的东西,而完全是实感的东西”(《金色之死》)。这就是说，他舍弃了其他的美的基准，完全以官能的享受作为所有美的客观标准，并不断反复地运用这一标准来指导他的创作。除上述诸作外，他还相继写出像《情窦初开》（1913）、《阿艳之死》（1915）、《魔术师》（1917)等同样沉湎于女性肉感美或变态性欲的小说。

在这种背景下，他写了自传体小说《异端者的悲哀》(1917)。此前他写过两部含有自传性要素的短篇《神童》(1916)和《鬼面》(1916)。他在《异端者的悲哀》的前言中表示：

许多读者以为《神童》、《鬼面》是写我自己的人生,其实他只不过是假托于一个多少像我的境遇的青年，来叙述我胸中的傀儡。然而只有这篇《异端者的悲哀》稍异其趣。周围的人物另当别论，在这里出场的父母子女四人至少是作为事实映现在当时的我的心境，我尽可能自在无碍地、正直而无忌讳地将它描写出来。从这个意义上说，这一篇是我惟一的自白书。

这部小说的故事描写主人公章三郎与胆小的父亲、爱虚荣的母亲和患肺病的妹妹一家四口，住在一间狭窄的臭气熏天、甚至‘腐蚀人的骨髓’的陋室里,过着极端困苦的生活。他慨叹这四铺半席的陋室不能相信是“以万物之灵长自豪的高尚的生物的栖息地”，对人生几乎绝望而沉沦到不幸的绝顶。他对人生绝望之余，对道德也无动于衷，他自嘲“天生就是道

德性麻痹的狂人”，过着放荡不羁的生活。但章三郎却又梦想着过王侯般的奢侈生活，于是在他的妹妹逝后两个月，他发表一篇以妖艳的噩梦作为素材的、甘美而芳烈的恶魔小说而走上文坛。这个作家连恋爱也看做是“渴望某种美丽的女人的肉体，只不过像吃美食穿美衣一样，是官能的快乐而已，而决不是以对象的人格、对象的精神作为爱的目标”，是个彻底的利己的享乐主义者。

小说主人公章三郎，实际上是润一郎的分身，他的利己的享受主义的结果，致使他的三次婚姻以失败而告终，最后不得不致函其弟表示后悔结婚。润一郎承认他生活的大部分包括结婚生活“都完全作为我的艺术了”。所以可以说，这是恶魔主义的宣言,也是‘异端者的悲哀”。

润一郎本来对西方的艺术并不抱多大的兴趣，即使日本文艺界已经热火朝天地时兴法国画家高庚的裸体女像画，追求西方文化情趣的时候，他对西方文艺思潮是持冷淡的态度，却把目光投向东方的中国和印度。但是，在西方的虚无和颓废思潮泛滥之下，在他苦苦地渴望女人的肉体和追求官能的快乐之下，他对西方的态度有所改变，认为在自己的国土上已寻找不到他所憧憬的美，而在遥远的西方拥有伟大的艺术。于是开始对西方的艺术产生兴趣，一度倾倒王尔德那种否定宗教、反对世俗的道德和习惯，在恶魔的、倒错的世界中追求美和快乐的艺术主义精神，并以这种艺术精神作为其“恶魔主义’的理念支柱,企图从‘恶’的力量中发现他所追求的美的对象。

这时期，谷崎这样具体地谈到西方对他的影响：

西方对我们的影响无疑是多方面的，但最大的影响之一，

实际上就是‘恋爱的解放’——进一步说，就是‘性欲的解放’。（中略）文学是时代的反映，同时它又先于时代一步揭示其意志的方向。《三四郎》、《虞美人草》的女主人公不是以温柔娴雅作为理想的旧日本女性的子孙，总令人觉得是西方小说中的人物似的。尽管当时这样的女性实际上并不多，但社会期望乃至梦想早晚会出现所谓“自觉的女性”。那时与我同时代生，有同样志向的文学青年，多少都抱有这样的梦想吧。

但是，梦想与现实往往不是一致的。要将背负着悠久的旧传统的日本女性，提到西方女性的位置，还需要经过数代人在精神上、肉体上的修炼，并非我们一代人能完成的。简言之，首先是西方派的姿态美、表情美、步法美。为了让女子在精神上获得优越，必须先从肉体做好准备，这是理所当然的。试想一下，西方昔日有希腊的裸体美的文明，今日欧美都市许多街头还屹立着神话的女神塑像。在这样的国度和市街成长的妇女们，当然保持着匀称的健康的肉体。而我们的女神真正为了保持她们同样的美，我们也必须有他们那样的神话，将他们的女神仰为我们的女神；必须将远溯数千年的美术，移植到我们的国家来。(《恋爱和色情》)

他这种崇拜西方的思想在《德探》(1915)中发展到了极端，他力数西方文艺的“直率而宏伟地歌唱人生的悲哀和欢乐”，表示自己‘突然受到强烈的崇拜西方热所袭击，感到涌起一种像颤抖似的兴奋”，从而形成这样一种观念“必须接触西方或依靠同化来开拓自己的艺术”。他甚至说：“为了满足我的渴慕，如果可能，我要到西方去——不，与其到西方去，不如彻底变成他们国土的人，有决心埋骨在他们的国土上的觉悟，移居那里，这是惟一最好的办法”。

尽管谷崎润一郎如此憧憬西方，但由于家境贫困，他没有机会像永井荷风那样到西方直接体验西方的文化，只好于1921年迁居横滨本牧外国人居住区，间接地体味纯西方式的生活。对西方一度达到狂迷的程度。

三岛由纪夫在评论润一郎的《金色之死》失败的原因时，曾谈及谷崎的小说，是日本文化处在东西方文化混淆和混乱中，没有统一模式的时代产物。主人公冈村所创造的美的理想之乡，是模仿米开朗基罗和罗丹的雕刻、又混杂着乔尔乔涅和克拉纳赫的名作活人画，以及罗马、中国、佛教密宗的东西。这种东西方文化的无秩序的混乱，象征着当时知识分子的梦与模式的混乱，简直就像是“香港的西伯利亚天然林地带、帕米尔高原和庭园”那样庸俗的东西。[①]

三岛的上述评论，说明谷崎润一郎从事文学创作初期，“日本文化处在东西方文化混淆和混乱中”，他虽然一度憧憬过西方，但他没有亲自到过西方，没有直接接触西方文化，对西方文学是近乎不理解的。同样，他虽然也向往过东方，把目光投向中国和印度，但他对东方文化传统却缺乏自觉的认识。相当一个时期，他的文学创作仍在东西方文学的十字路口徘徊。

第五节
从礼赞“阴翳”回归传统

1923年发生关东大地震，东京和横滨成为废墟。以此为契机，谷崎润一郎迁居关西，不知不觉间被古都奈良和京都之

①《三岛由纪夫全集》第34卷,第392页,新潮社1976－1983年版。

美所征服。尤其是 1926 年他重访中国，到上海之前，以为上海一定具有与北京一样的东方魅力，可是第一次亲自目睹当时十里洋场的上海之后，便产生一种厌恶“崇拜极坏的西方”之情,于是在《上海见闻录》一文表示“:要了解西方,非到西方不可；要了解中国，则非到北京不可”。他从东西方文化比较中，进行反思，逐渐地重新认识东方的传统。以《各有所好》（1918～1929）、《痴人的爱》（1924～1925)问世,成为谷崎润一郎诀别恶魔主义和回归古典美的标志。直至晚年，他一直思考着从西方回归东方传统的问题，更集中地关心日本古典的艺能和纯日本的东西。正如他所说的：真正的文学，就是“我所谓的‘寻找心中的故乡的文学’”(《关于艺能》),从此他的创作风格发生了很大的变化。

润一郎的主要作品大多是产生在这个时期的。除了《各有所好》、《痴人的爱》之外,还有《卍》(1928～1930)、《吉野葛》（1931)、《盲人物语》（1931)、《刈芦》（1931)、《春琴抄》（1933）等，都是充满了传统的情调，体现了这种对传统的新的追求。

润一郎不是在静态中，而是在东西方文化交流的动态中思考传统这个问题的。他的一些小说，从荒诞、怪异的世界出发，追求美与丑的价值颠倒，从丑中求其美，从赞美罪恶中来肯定善良。他比起对待善来，更认真地对待善中的恶，因而他们常常是通过自己对美的扭曲和玷污，来探寻生的深层意义，以期在丑恶和颓废中痛切地感受人生。很明显，这种怪异的倾向，与他接受王尔德的影响是分不开的。但他所追求的嗜虐趣味，又非常重视赋予东方的神秘的色彩和幽玄的美。

《痴人的爱》写了主人公河合让治崇拜西方，被一个混血女子娜奥美的肉体魅力所征服，从旧的束缚中解放出来，追求自由恋爱，甚至自甘受虐，对娜奥美奉献上一份“痴人的爱”。

《各有所好》描绘富家出身的主人公波斯要本人崇拜西方，可以容忍染上西方生活方式的妻子另有情人，而自己却沉醉于文乐的木偶净琉璃的世界，从木偶小春身上幻想着传统中永恒的女性美的面影，以及再发现传统的美。《卍》则描写作为大阪律师柿内孝太郎之妻柿内园子，与同一画院学画的光子发生同性恋，而孝太郎又受到光子的诱惑，光子又已有情人荣太郎，从而展开四人异常的纠葛关系。最后荣太郎为了复仇，将此事公诸新闻，园子夫妇和光子三人殉情。只有园子生还，于是怀疑起这是自己的丈夫和光子两人之间默契的结果。这些作品所表现出来这种自动受虐、同性恋的变态意识，通过微妙的阴翳显露出来，充满了离奇的神秘色彩，收到了这类题材所难以料想到的艺术效果，同时直接或间接地表露对回归传统的诉求。

谷崎在《痴人的爱》中为什么将崇拜西方的让治称作“痴人”？在《各有所好》中还将波斯要对妻子外遇、自己沉醉古典称作“各有所好”？唐纳德·金这样解释道：“谷崎将让治规定为‘痴人’，全都是暗示他终于要从崇拜西方时代摆脱出来的事实”，《各有所好》的主人公波斯要与谷崎一样，过去是迷恋西方的男子，但不知不觉间，又被诱回到孩提时熏陶的深刻的世界。各有所好（法国也有 Chacuna son gout 这样的表现）——这是讽刺又被日本传统美所吸引的主人公那种心态的主题’①。

所以，谷崎润一郎其后的小说虽然大多还是在一种怪异的情绪中追求一种微妙的幻影，在官能的愉悦中寻求新的好

① 唐纳德·金《日本文学的历史》第12卷，第300、310页，中央公论社1996年版。

奇，而且比起描绘精神上的受虐狂来，更注重描绘肉体上的受虐狂。他企图从官能性的自我陶醉中，发现东方式的神秘的幽玄，来创造一种东方式的感觉美、虚幻美，追求日本传统中的‘永恒的女性’之美。

《春琴抄》就是比较具有典型意义的名作，它写了出生在大阪道修町的一个女孩子阿琴，9 岁上双目失明。阿琴成为女琴师，教授比她大四岁的佐助学习三弦琴，佐助也有志于音曲之道，两人遂结成师徒。阿琴便得春琴之名。 21 岁的春琴怀了孕，人们认为其对象是佐助，春琴加以否认。不久，姿色绝伦的春琴在新购得的宅邸入浴，不知何故，面貌猝然变得丑陋了。佐助为了保持他所爱慕的春琴的美的形象，用针刺瞎了自己的双眼。之后佐助双手扶地对春琴说：“师傅，我已经瞎了，一辈子看不见您的脸了”。春琴问道：“佐助，是真的吗？”沉默半晌，佐助感到这是一生最大的幸福。

可以说，作者笔下的春琴和佐助的爱是真实的爱，又是理想的爱。同时它反映了作者认为美应该是眼睛所看到的、视觉官能所捕捉到的，这种美一旦消失，要保持其美的惟一办法就是毁掉产生美的生理感觉之源——眼睛，使美幻觉化，在幻觉中将美置于人工的乐园，即所谓追求“凄惨的快乐”。谷崎本人在《异端者的悲哀》开章就说“：他愿意徘徊在睡眠与觉醒的中间世界，尽可能地在半意识状态中摇荡，朦胧地眺望着美丽的白天鹅的幻影，让他的心灵体味一种不可思议的喜悦和快乐”。作者的唯美追求，抱有强烈的主观热情，所以他创造了一种摇荡情绪的气氛，沉溺在官能和耽美的虚构世界、梦幻般的美的世界。

作者在《盲人物语》和《刈芦》中则欲图通过物语的形式、活用古典文体中所凝练出来的日本语美的传统，编织出这样

两个故事来：前者由主人公盲人法师弥市讲述自己年轻时，侍奉小谷城，城主浅井与织田信长不和，小谷城沦落后，浅井自戕，他的美貌妻子阿市与三个姬一起被带回到信长身边。弥市仍侍奉其左右，并对她产生一种偶像崇拜之情。当阿市嫁到柴田胜家后，北庄城池陷落时，两人与城共命运。弥市背着一个姬子逃到城外去了。后者的主人公“我”在秋月下的湖边酌酒咏歌时,芦苇丛中出现了一男子,这个男子向‘我’讲了一个故事：他的父亲芹桥慎之助年轻时为寡妇阿游的美貌所倾倒，并向她求婚。阿游却促成他与自己的妹妹阿静结了婚。阿游却与一造酒厂老板再婚，在巨椋池畔别墅生活。后来芹桥家家道中落，阿静故去。父亲慎之助每年中秋明月之夜，都带着他到巨椋池畔，透过别墅的篱笆来窥视阿游的姿影。这些作品，一方面表现了浪漫的倾向，另一方面又显示了古典式的哀愁色彩，并加以调适，企图统一地把握这个两方面，创造出另一个新的向古典倾斜的艺术天地。

润一郎在这个时期的随笔《饶舌录》（1926）中开始关注“东方主义”,他写道：

首先，东方主义是指什么呢？对我来说，还不甚明确。要言之,也许可以说是指东方的情趣、思想表达方法、体质、性格等吧。不仅限于文学艺术，还包括从政治宗教到日常生活的衣食住细节，令人感到在东方存在某种与西方不同的独特的东西。

他还注意印度诗圣泰戈尔提倡的东方的精神主义在东西方文化接合点上的思考。同时对日本固有的文章，特别是对其所具有含蓄性和余情性随着西方的近代文学和文体的传入

而逐渐消失，表示了遗憾。但另一方面，对西方文化还有割舍不了的联系、对东方文化还没有达到自觉认识的一面，所以他又说，“亚细亚除出了释迦、基督和穆罕默德三教祖之外，似乎没有理由说东方更是精神性的”，“过去的青年随着年龄的增长，回归了东方。但现代的青年，到了那样年龄的时候，东方情趣已荡然无存”等等。

这种在东西方文化中徘徊的思想状态，在随笔集《阴翳礼赞》(1933)中已经看不见了，而且更热烈地表现出其回归传统的审美意识的愿望。他在文章中首先强调了引进西方文化要加以改造来适应民族传统的重要性，他说：

固然，引进外国的文明利器无可厚非，但为什么不重视我们固有的习惯和生活情趣，略加改良以适应我们的传统呢？这真令人慨叹！

其次，他巧妙而详尽地通过从平安朝的物语文学、和歌、室町时代的能乐、镰仓时代的《平家物语》、江户时代的木偶净琉璃、歌舞伎，以及民族乐器三弦等传统文学艺术到日常生活的种种所陶冶出来的审美情趣，与西方相关文学艺术及日常生活的种种相比较，强调了日本民族审美的独特性。其主要论点是：

(一)礼赞阴翳。他通过和式家居的昏暗、光和影、能乐舞台的古朴和昏暗、人的污垢留下的色调和光泽、女子把柔弱身躯深藏在和服阴暗里的美、漆器的微亮、碗底的幽暗等都会生起一种令人生畏的寂静及由此而产生的美，其中蕴含着一种东方的神秘感，具有东方禅学的幽玄的情趣。他说：“我们祖先的天才就在于把一无所有的空间任意遮蔽起来，使这个空

间自己产生的阴翳的世界带有一种胜于一切的幽玄的情调”，“我们祖先的思想表达方法就是如此。所谓美，不是存在于物体之中，而是存在于物体与物体所造成的阴翳之中，犹如夜明珠只有放在昏暗中才会大放光彩一样，如果离开阴翳的作用，就不会产生美”。因此，要努力从这种阴翳中发现自己独特的美。他强调：

我写这些随笔的用意，是希望在某些方面，比如文学艺术等方面，还可能留有弥补这个损失的余地。我想至少要在文学领域里，把正在消失的阴翳世界呼唤回来。我想把文学这个殿堂的屋檐弄得更深沉些，墙壁更黯淡些，把多余的东西推进昏暗里，把无用的室内装饰剥掉，即使做不到家家如此，哪怕有一家如此也好。

（二）礼赞崇高肉体。他叙述文学写人、写男女的恋爱方面，西方文学对日本文学影响最广泛和最深远的，是恋爱的解放观，尤其是性欲的解放观。他认为“正如在精神方面有所谓崇高的精神一样,在肉体方面也有所谓崇高的肉体”,所以“为了使女性在精神上获得优越性，首先必须在肉体上做好准备”，强调了崇高的精神与崇高的肉体的统一。他赞赏日本平安时代文学中所反映的崇拜女性的精神，它不是将女性置于男性的脚下俯视爱抚，而是置于男性的头上，仰视膜拜，把她们奉若世上最美丽最珍贵之物。他并举例说明，如《竹取物语》的辉夜姬升天;《源氏物语》的对其情人的憧憬之情,都反映男性从妇女形象中感受到某种高贵的品质。他批评了德川时代的恋爱小说，包括井原西鹤、近松门左卫门的作品虽然绝不逊色于西方作品，但是他们的作品毕竟是町人文学，藐视女

性和恋爱，并不能成为气质高雅的恋爱文学。他特别批评了欧美流行裸露狂，毫不珍惜女性的肉体，使她们的风韵的魅力也消失殆尽。结果，这只能使人对肉体反应迟钝，好不容易创造出来的风韵也全然失去了情趣。

（三）礼赞日本风情。他表示年轻时憧憬西方，但年老以后，在各方面都留恋日本，处处都会引起对日本的历史和传说的追忆，朝向日本历史中的美的遗产。同时批评日本某些官厅仍然残留着明治时代的殖民地劣根性，事事迎合西方人的口味而不为日本人着想。这个集子里甚至有一篇题为《关于厕所》的文章，大谈日本式厕所的风雅，上厕所就像在亭榭里休息一样，让人心情舒畅，毫无不洁之感。

在传统的触发下，润一郎对美的观念发生了根本性的变化，超克恶魔主义，产生了一种对日本文学的古典美的冲动。这不仅表现在创作的变化上，而且直接反映在促使他改编日本中世和近世的物语《三个法师》(1929)、《乱菊物语》(1930)，以及从 1939 年至 1941 年前后花了近三年的时间用现代语翻译《源氏物语》上。翻译这部古典名著是一项光大传统的巨大文化工程，是需要占去大量的创作时间的，尤其是作家正处在创作旺盛时期，如果不是对日本文学传统美的倾倒之强烈和深切，是不可能下这样大的决心来完成的。而且从 1951 年至 1954 年又重新翻译了一遍，出版了《新译源氏物语》。这项《源氏物语》现代语的翻译工作，对于润一郎后期的作品产生了不可忽视的影响。

从《痴人的爱》到《春琴抄》,从《饶舌录》到《阴翳礼赞》这一时期，是谷崎润一郎实现典雅的古典美、对传统的反思与自觉期，也是他的文学达到圆熟之境、文学创作最旺盛期。他与佐藤春夫的“ 让妻事件 ”也是发生在这一时期。他在这一时期

记下了日本近代文学史重要的一页。

第六节 巅峰之作《细雪》

谷崎润一郎回归传统和翻译现代语本《源氏物语》产生的直接成果，就是《细雪》（1943～1948）的诞生。

这部堪称谷崎文学的巅峰之作《细雪》，于战争正酣的1943年在《中央公论》杂志连载了两回之后，陆军省情报部以“有违时局”为由，“劝告”停止连载，中央公论社万般无奈地发出通告说：“目前处在决战阶段，从各方面的要求来看，为了避免有不好的影响”，只好中断连载。虽然不能公开发表，但润一郎仍沉湎在对《源氏物语》的感动之中，继续伏案写下去，将故事讲下去。翌年自费出版了上卷二百本，分赠亲友。从战后的1946年开始陆续在《妇女公论》上连载。至1948年10月，全三卷前后花了六年的岁月全部完稿，同年年底由妇女公论社正式出版，才与广大读者见面。应该说，《细雪》是在战争期间写就的作品。

小说的故事发生在大阪船场名叫莳冈的中产阶级家庭里，围绕莳冈的四个女儿——鹤子、幸子、雪子和妙子——的婚姻、爱情生活和命运而展开。长女鹤子招来入赘女婿，继承家业。次女幸子婚后，另立门户。她们两人作为人妻过着幸福的生活，但还不时关怀两个未婚的妹妹。四女妙子是很具才气和独立气质的现代型女性，在阪神大水灾时被摄影师板仓救起，两人相恋，但板仓猝逝，终未能成眷属。小说的女主人公三女雪子是典型的纯日本女性，是姐妹中最美的，但她的古典式的性格，少言寡语，不像妙子那样擅于交际，年过三十

五，好不容易与御牧子爵的庶子相亲，临近结婚之日，却传来了妙子与其同居的酒吧侍者三好所生之子死产的消息，此时受大环境的影响，莳冈家道中落，然雪子仍保持像昔日那样年轻、那样的美。这个家庭并存着新旧两种的生活方式，暗示时代的波澜冲击着具有和洋不同文化传统的雪子与妙子的不同命运、莳冈一家的命运，乃至时代的命运。

《细雪》与迄今润一郎描写女性时大胆礼赞肉体的情形不同，他只用含蓄的语言，暗示性地写了妙子的爱欲生活，没有直接描写情爱的场面，没有让人物卷入男女关系的漩涡。他一改过去专事描写异常的爱、变态的爱而探求理想的爱，并且一改过去创造幻像的技法而采取写实的手法，主要探索上流中产阶级的各种人物生活在汹涌的时代波澜中的懊恼与悲哀，特别是用不同的手法写了雪子的五次相亲择婿的过程中的烦恼与哀愁，以及其幸福的存在。他虽然孤立地写了莳冈家四姐妹及其相关人物构成的小社会——上流中产阶级家庭，但却凝聚了一切艺术手法细致地写了这个小社会日常生活习惯的细部和各个人物的个性。他虽然完全没有写到当时大社会的战争环境和氛围，而且企图在那个激烈动荡的时代里建立一个美的调和世界。但在字里行间还是让读者感受到作者流露出了对已经丧失的过去的平和生活和美的依恋，以及最终不得不对现实的否定。从这个意义上说，在当时极端的军国主义的统治之下，“遵从文学”盛极之时，作者的这种创作态度，不能不说是对时势的一种反抗的表现。

故事以雪子为中心，写了莳冈家四姐妹，还写了进入她们日常生活世界的众多人物，但故事既没有跌宕情节，也没有戏剧性的事件，而是以一件件平凡小事件连锁式地、平平和和地发展。各个事件与事件之间没有必然的有机联系，可以相对

地成为一个个独立的故事。然而它们在艺术上又成功地取得了统一，弥补了结构比较呆板的不足。

这部小说还有一个特点，就是作者花了许多笔墨出色地描绘了像观剧、赏花、赏月、捕萤等四季行乐和关西水灾、关东台风等自然现象，不仅表现了明显的季节推移，而且将自然和人融为一体，与故事整体的发展也达到完美的契合。与此同时，绘声绘色地描写了种种传统的艺能、衣裳、美食、建筑乃至语言的感觉等，无处不突现关西的地方乡土，特别是船场的时代风俗、传统情趣和美意识。可以说，整部作品像一幅四季行乐图或风俗画卷，集人生观照的大成而展现在读者面前。

全篇以传统的写实的“真实”（まこと）为根基，首先作者虽然没有理性地把握时代的脉搏，却用感性去感触人生的真实；其次作者在文学虚构中也包含了生活的真实，也就是说，这是作者本人实际生活——作者所处的社会的风习，丧失了过去的生活环境和流逝了的岁月，乃至作者三次结婚生活——的典型的艺术概括。同时又赋予浪漫的“物哀”色彩，抒发了对女主人公生活际遇的同情哀感，以及对战前的强烈的乡愁，使平稳发展的故事，增添几分抒情性。在这里，就巧妙地将传统的美意识包容在故事的全流程中而取得艺术上的不可磨灭的成就。

从以上各点来看，可以说《细雪》从小说主题的表现、故事的结构到四时行乐的记述，都明显地受到《源氏物语》相关方面的影响。

正如加藤周一所评述的：“谷崎把《源氏物语》译成现代语后，就写了他自己的《源氏物语》。在那里，脱离整个结构的部分，作为部分具有独立的意义。这时候日本艺术的表现之悠久传统，大概也支撑着谷崎的笔吧。这部小说之所以能成为

日本小说史上的里程碑，不是因为它反抗了传统，而是因为它能巧妙地实现了包含在传统中的可能性。现世的东西、现今此处的感觉世界、其感觉的洗练、表现在日常生活细部的模式、逐渐变换季节的各个‘现今’的优美，以及整个建筑结构无关地被磨炼起来的‘部分’之微妙——这是《古今和歌集》以来，日本传统美学的一种概括。从这个意义上说，《细雪》的确是历史性的纪念碑。

“由于谷崎非常巧妙地在《细雪》中实现了他内心底里的愿望，所以连陆军情报部也没能看错他的愿望。但愿过去能变成现今就好了。陆军禁止的不是批判军国主义的书，而是禁止了不存在军国主义的书”[①]。

晚年润一郎创作的主要作品还有作为习作期的《恋母记》的延续的《少将滋干之母》（1949～1950）；描写性无能的主人公故意让妻子与第三者接近、引起自己的妒忌感情来刺激自己对妻子的性欲望的《钥匙》（1956）；记述老年主人公虽接近死亡、但仍企图从种种生活的制约中实现其追求感觉上快乐的心态的《疯癫老人日记》（1961～1962）等，反映老而不衰的唯美的艺风，其成就无法超越于《细雪》。

就谷崎润一郎的文学的生涯，日本文坛有两种截然不同的评价。佐藤春夫批评谷崎润一郎是“没有思想的艺术家”。伊藤整则对这种批评进行反论，他说：“通过谷崎润一郎的作品，我们可以认为，社会上一般人就据此来判断人生的善恶、关于性的道德规范，是多么薄弱和不可靠，人是多么容易受到连自己也意识不到的美和性的力量所左右啊。对这样既成的思考方法提出疑问并认为要改变这种状况的作家，我们应该

①加藤周一《日本文学史序说》（下），中译本，第 376 页，开明出版社 1996 年版。

称他为有思想的作家"(《谷崎润一郎全集》第4卷,解说)。

永井荷风和谷崎润一郎作为日本新浪漫主义作家，其文学的主要方向是：在扩大其唯美的世界中，固然是受到西方世纪末思潮和性欲解放的影响，但他们又以日本文学传统的审美情趣来规范美，以唯美与幽玄的精神相结合，来描绘女性特有的美和纤细的感情，包含着精神与肉体这两个方面，是展露灵与肉所具有的全部美的姿态所以他们对肉体快乐的追求是限定在一定的界限之内的，目的在探求世相风俗，在文化深层把握人生。他们对人生的否定中也有其肯定的一面，他们既宣扬恋爱的解放和性欲解放，同时又富于文学上的东方式的神秘的幽玄，并有意无意地表现了他们与封建思想相抗的意识。

高田瑞穗这样评价道："荷风和润一郎虽然从自然主义那里继承了生物的人类观，但同时又致力于自然派所无法完成的人类官能的全面解放，并努力用感性美来全面改变审美意念。由此难道不能看出唯美派的意义吗？"①

①高田瑞穗《反自然主义文学》第64页,明治书院1980年。

第十四章　近代新诗的开花与象征诗派

从浪漫·唯美诗风到象征诗风——近代诗的新时代与象征诗风的展开——象征诗坛的"白秋·风露时代"——萩原朔太郎与近代象征诗的完成

第一节
从浪漫唯美诗风到象征诗风

日本近代诗史上，自北村透谷的《蓬莱曲》、岛崎藤村的《嫩菜集》、土井晚翠的《天地有情》问世以来，以浪漫的诗风开始，实现了《新体诗抄》以来所确认的近代新体诗的可能性。与此并行的，还有"文库派"诗人河井醉茗、伊良子清白、横濑夜雨等活跃在近代诗坛上。尤其是1910年与谢野铁干创刊诗歌杂志《明星》，得到了浪漫主义的先驱者森鸥外，以及上田敏、马场孤蝶等旧《文学界》同仁的支持，先后结集了与谢野晶子、薄田泣堇、蒲原有明、岩野泡鸣、相马御风、石川啄木、长田秀雄、吉井勇、木下杢太郎、北原白秋等，从浪漫诗、唯美诗到象征诗全面地展开近代诗运动。西欧从浪漫诗、唯美诗到象征诗的兴衰的变化，从17、18世纪至19世纪末用了一二百年

才完成。日本近代诗是从摄取西方诗开始的，但发展非常迅速，用了不及其十分之一的时间就完成了这种变化，将近代新体诗的可能性转变为现实。这一转折时期，是日本近代文学史上的诗歌全盛时代，也是在文坛上诗优于散文占主导地位的惟一的时代。

首先，在日本近代诗运动的情况来看，诗论先行于诗创作。作为最早的诗论之一，山田美妙的《日本韵文论》一文指出和洋两种语言的异质性，反对机械地照搬西方语的格律。他指出《新体诗抄》七五调律的诗型，未能完全实现韵律的革新，因此在排除旧诗歌的余情主义的同时，提倡实现言文一致。他主要是着重论述诗律、诗型和句法的方法论。其中森鸥外的《美妙斋主人的韵文论》（1891）批评了山田美妙的论点，强调诗的本质在于抒情性，虽论及鉴赏与批评的价值，但是片断的并未系统化。它们大多是属于形式论，对诗在近代文学的价值和意义没有得到合理的强调，缺少诗的本质论。尽管如此，他们的评论活动，提高了对西方诗的理解和创作新诗的热情，逐渐加强摄取西方诗的力度，促进了浪漫诗风的形成与发展。

从浪漫诗到象征诗的形成，可以远溯到上田敏（1874～1916）引进西方象征诗及其诗论。他首先于1896年介绍了成为法国象征派信条的《诗法》,其后于《帝国文学》1898年7月号上发表了《法兰西诗坛的新声》，文中写道：

法兰西诗坛的格调自雨果以来有了很大的变化，其后勒贡特·德·李勒等倡导，“高踏派”诗社的声调最近也大大扩大其势力。波德莱尔的鬼才，在近代文学史上有值得特书一笔的价值。他的幽耸奇拔的诗才，有其狂性，故不应舍弃。优尔

莱尔的缥缈梦寐的调，有其怪性，故不应贬低。他们的势力，打破他的‘罗曼蒂克’诗社而称霸文坛。如今‘高踏派’诗社已经压倒它了。摄取此流派，把法兰西诗坛的新声举其名，称为象征派。

此后上田敏就不断在《明星》等杂志上翻译和介绍当时英法诗坛最新流派的象征诗,其中有维尔哈伦的《鹭之歌》、魏尔兰的《落叶》等一系列象征诗,并在卷首引用了有‘法国象征派之主”之称的马拉梅的如下一段话：

静观物象，它所唤起的幻想里，飞扬自己的心象时便成“歌”。最先的‘高踏派’诗人采用物之整体以示之。因而其诗缺幽妙，使人宛如自己的创作无享乐可言。这样明示物象，将会没却诗兴的四分之三。读诗之妙，存在渐渐迟迟里。暗示就是这种幻想。运用这般的幽玄，就称为象征。显示一种心状而徐徐唤起物象，或者与之相反，采用一种物象阐明数遍之后，就将从这里脱离一种心状。

上田敏还译介了西蒙斯的《象征派文学运动》、维杰尼尔克科的《现代诗论》等文论。

继上田敏的启蒙介绍之后，1905 年出现了蒲原有明的象征诗集《春鸟集》和上田敏的象征诗译集《海潮音》,揭开了日本近代象征诗创作史的序幕。同时引发了许多对象征诗的评论。比如樱井天坛在《论象征诗及有明的〈春鸟集〉》(1905)文,指出有明混同象征性和象征主义的概念,批评了《春鸟集》对‘部分象征——运用感觉印象的技巧是成功的；但整体象征——象征地表现统一的诗情则是尚未成熟的”。

与此同时，还引起了诗坛围绕象征主义的论争。片山孤村发表《神经质的文学》（1905）一文，以嘲讽和嫌恶的口吻写道：“读这种象征诗，为立即了解其幽趣微韵，特别要具有敏锐的神经”，这样“被刺激疲惫了的近代人的过敏神经，成了印象的奴隶，还有成了浸渗到情绪里的颓废”。中岛孤岛继之发表的《乙巳文学（黑暗的文坛）》(1905)以托尔斯泰的《艺术论》和诺尔道的《堕落论》为依据，指出“象征主义是从神经靡糜而产生的，是诗的一种邪道”，并批评了上田敏的译介象征诗和蒲原有明的《春鸟集》等，指出他们“引进这样的新诗风，只模仿其外形，而不省其精神，则与其无异。在其本国即使遭到许多非难，但在与其时代的关系来说，尚有一分可取。然而在移入与其本地完全相异的他国的文坛，则完全没有什么可取了”。因此，他指责日本近代象征诗风“是文坛的一种反动”。

伊吹郊人则反对上述意见，他在象征诗论《论比兴诗及现今的诗风》(1905)一文，认为象征只不过是一种新说法，它与汉诗六义的比兴、和歌的寄物陈思是相似的，也可以称为“比兴诗”。片山孤村发表《续神经质的文学》（1905）,嘲笑伊吹郊人“不懂近代的情绪象征诗”。长谷川天溪在《表象主义的文学》(1905)一文也批评伊吹郊人“分不清表象与寓意的区别”，指出表象派的所谓表象，是指“言语及其罗列本身”。

论争后期，岛村抱月在《被囚禁的文艺》一文谈及日本文艺思潮的变迁时，论述了新的文艺必然取代旧的文艺，自然主义是再次被知性所囚的文艺。与之相反，标象（象征）主义则以感情作为生命的文艺，标象（象征）主义代替自然主义是历史的必然。他特别强调发挥这种感情的文艺，必须尊重面对日本的现实的艺术境界。而岩野泡鸣在《神秘的半兽主义》、《自然主义的表象诗论》（1907）、《从日本古代思想论近代的

象主义》(1907)等文章中，则发表了有关自然主义与表象（象征）主义结合的独特诗观。他将文学的主要命题灵与肉作为统一体来认识，认为悲痛的灵与肉的刹那的显现，是表象（象征）的刹那的显现，其接合点虽然不明显，但直观刹那显现的表象，是与生命相连的。他并通过日本古代文学记述的诸神的性爱生活就充满了灵的自然活力的例子，来说明神经与自然的化合，就活生生地显现在真挚、自然、热烈和刹那的表象的幻觉中，达到神性与兽性一致。由此他的结论是：通过自然主义与表象（象征）主义的融合，可以超克本来难以调和的文学的两极——灵与肉、神性与兽性的对立而达至一元性。从他们的论点可以发现，日本的象征主义与自然主义存在血脉相通的地方。

此前，中江兆民的《维氏美学》下卷，第一次将英语 Symbol 译作“象征”。作为引进西方文学的先驱者之一的森鸥外的《审美新说》也将英语 Symbolistes 译为“象征派”一词。以后象征派或象征主义成为文学上的固定译名，从而排除了自然主义的评论家岛村抱月、岩野泡鸣等介绍西方象征诗或诗论时的译法——岛村抱月的‘标象’、岩野泡鸣的‘表象’等的译法。

可以说，《春鸟集》、《海潮音》以及围绕象征主义的论争和《被囚禁的文艺》，不仅揭开了日本近代象征诗的序幕，而且推动日本近代象征诗的发展，迎来了日本近代诗的新时代。

上田敏的译诗集《海潮音》收入以法国为主，包括意大利、英国、德国等 29 位诗人的诗作，其中大部分是属于象征诗。他在对原诗深刻理解的基础上，用洗练的日本语，译成文语定型诗，而且将象征作为作诗的本义。他在序中回答诗坛的批评，特别是揶揄中岛孤岛“早就在其弊端面前发抖”。序文主

张要从浪漫主义的极点来捕捉法国的象征诗，并把象征主义看作是浪漫主义的必然归趋。同时说明诗使用象征，不一定是近代的独创见解，就像山岳一样老早就存在了。然而将它作为诗的中心，作为诗的本质而标榜者，乃是从 20 年来的法兰西新诗开始，并且注意到象征诗与日本传统的象征艺术的历史联系。序文的重点对象征诗作了说明，强调：

象征的用意在于借助它给予读者一种类似诗人的暝想的心理反应，而不一定非要传达同一的概念。这样静静地体味象征诗者，根据自己的感兴，可以玩赏诗人也未叙说的荒谬绝伦的妙趣。所以对一篇诗的解释，应因人所见而异。重要的，仅在于唤起类似的心理反应。

上田敏所说的“类似诗人的暝想的心理反应”，就是指象征的作用。这篇序文连同前述论点，成为日本象征诗运动的理论依据。他从译诗和诗论方面，为日本象征诗开了先河，被日本诗坛称为“近代诗坛之母”（北原白秋《明治大正诗史概观》)他的《海潮音》在近代诗歌史上的作用“与《白氏文集》之影响平安朝文学相似，对明治大正诗歌带来明显的意义”（与谢野铁干《〈牧羊神〉之后》)。

就象征诗的创作来说，日本近代象征主义诗的发展，与浪漫主义，特别是后期的浪漫主义有着血脉的联系，它的本源发自《海潮音》,经过《明星》,而汇入《昴星》。这个时期，连与象征主义似无缘的新浪漫主义和自然主义的诗人也写作象征诗。比如从新浪漫主义出发的北原白秋、木下杢太郎，从自然主义出发的三木露风也趋求于象征诗的新风，他们其后还成为象征派诗坛的主力。因此，自《海潮音》以来的象征诗就注

入各种要素，不仅增加了感觉性、情绪性，而且平添了几分官能享乐的颓唐色彩。矢野峰人也指出：北原白秋的象征诗集《邪宗门》就是“烂熟的官能与忧郁的神经的交响乐①。这时期，象征主义成为诗坛的一般发展趋势。

继岛崎藤村、土井晚翠、石川啄木之后的著名近代诗人，是蒲原有明、薄田泣堇。他们两人的象征诗达到一个高峰。由于象征诗的发达，带动了近代诗进入一个新的时代。从1907 年起数年间近代诗转折期的状况是：

自然主义的影响及于诗歌方面，以相马御风为代表成立早稻田诗社，并以此为中心开展自然派诗运动，近代诗坛也发生了许多变化。自然主义的诗论，主要主张现实的精神和无修饰的口语形式。但自然主义派在诗歌创作方面建树不大，在诗论方面倒取得一定成就。作为自然主义的主要理论家岛村抱月在《现代的诗》（1907)一文直接批评“日本的诗只在狭窄的范围内,做着语言的游戏、思想的游戏”,而‘百年以来华滋华斯就用日常普通语言，来歌咏寻常平凡的人生与自然，新诗歌放射出璀璨的光”。相马御风与之呼应，在《诗界的根本革新》（1908）一文中，呼吁“诗界的自然主义，必须回归赤裸裸的心的呼喊。摆脱一切传习，去掉一切邪念，让纯粹的自己心中的呼喊发表出来，真正的意义就存在这里”，以及他的诗论《自欺的诗界》（1908)还积极主张口语自由诗，掀起了诗坛的议论。

川路柳红、相马御风等一批诗人按岛村抱月的主张进一步摆脱传统的羁绊，破除文语定型的旧形式和传统的趣味，在主题和取材上尊重生活实感，展现凡人的人性真实的一面，试

①市古贞次等编《日本文学全史》（5近代），第 350页，学灯社 1979 年版。

作口语体的无定型诗。特别是川路柳红的诗作《垃圾堆》（1907），是与自然主义精神相关的第一部口语诗，同时他积极介绍立体派和未来派。之后发表的相马御风的自然主义诗《瘦犬》(1908)和三木露风的象征主义诗《昏暗的门》(1908)，虽然两者诗风迥异，但都迈出采用口语自由诗体的重要一步。他们大大地推动了口语自由诗运动。

由于自然派诗的出现，又波及其他诗界，北原白秋、木下杢太郎、吉井勇等，退出了浪漫诗派的新诗社，与新浪漫派的人们于 1908 年成立“牧羊神之会”，采取同与谢野铁干等相异的反自然主义的态度，首先发表了唯美的诗。实际上，唯美诗也潜在自然主义的底流里。新浪漫主义诗人强调都会生活的颓废、病态的一面，强化了自然主义颓唐享乐的官能性，以追求变形的人的本能性，获得了“色、香与影”，给诗学带来美意识的概念，在理念上、表现上进行了一次革新。作为新浪漫主义的主将永井荷风出版的译诗集《珊瑚集》(1913)，也主要译介波德莱尔、魏尔兰等法国诗人的象征诗，他与上田敏注重用洗练的日本语翻译不同，更多考虑译诗保持原诗的氛围，给诗坛带来法国象征诗的新的影响。

象征诗派继蒲原有明、薄田泣堇之后，北原白秋、三木露风等进一步开展了象征诗风，象征主义成为诗坛的主流。除三木露风属于早稻田诗社外，其他人大部分都是以《明星》、《昴星》乃至其后‘牧羊神之会’为中心的诗人，比如北原白秋、木下全太郎等既保持唯美的感觉诗风，又写了象征诗。即使是三木露风也受永井荷风的《珊瑚集》译诗的影响而确立他的象征的诗风。此后北原白秋主持《朱栾》杂志，又培养了萩原朔太郎、室生犀星、日夏耿之介，以及高村光次郎、野口米次郎、堀口大学、西条八十、矢野峰人、山村暮鸟等一批同时代的

象征派诗人。他们的诗法各自有其相异性，但在创造由近代人的病态的神经或感觉而产生的幻想的诗境，又有不可分割的深刻的联系，共同拓展了象征诗的新风，同时由初期象征诗的文语定型体完全转向文语自由体。

日本近代诗从浪漫诗到象征诗，是从模仿西方长诗开始，但在构建诗型方法上，受到了日本固有的七五调音数律的造句法的羁绊，以及自古以来日本歌的讽咏雪月花的传统的强固惰性的支配。可以说，这是日本诗文学的宿命。因此作为近代的日本诗的使命，首先必须革新诗的概念，突破自古以来诗歌包括和歌、俳句和汉诗的音数律和咏雪月花余情传统的框架，树立近代自由诗体和诗的近代精神，这样才能带来了诗表现新时代的思想感情——近代自我的机运。

综观近代诗的发展历程，从近代诗体形成与发展来说，根据各时期的中心诗风不同，沿着自己的轨迹不断分化与发展。从开始探索近代新诗时期的《新体诗抄》，到浪漫诗风兴起时期森鸥外的《于母影》、岛崎藤村的《嫩菜集》和上田敏的《海潮音》，都采用文语定型体，即定律诗，到了象征诗时期，文语定型诗达到到了极限，蒲原有明的《有明集》、薄田泣堇的《白羊宫》、萩原朔太郎的《吠月》等则转向了文语自由诗体，即是不定型、不定律的。从川路柳红的《垃圾堆》开始，经过相马御风的《瘦犬》、三木露风《昏暗的门》,乃至到了其后高村光太郎的《道程》，完全确立了口语自由诗体。这一诗造型的新旧交替的过程中，以形式上的革新先行，完成了定型的浪漫抒情到不定型的象征的近代转型，即完成了近代诗体从文语定型体→文语自由体→口语自由体的变迁，展现了近代诗的造型艺术美。

在完成近代诗的造型过程中，出现传统主义和欧化主义

两种潮流的交错状态。一种潮流，采用西方长诗的诗体——从文语定型体、文语自由体到口语自由体，摄取西方近代诗的新思潮，在诗上既具现近代自我的精神，又融入传统的技法，形成新诗的主体——从浪漫诗风、唯美诗风到象征诗风；另一种潮流，由于传统的国文韵律法的惰性作用，又不时出现企图复归传统诗歌的七五调的旧形态，以及旧诗歌咏叹的风雅趣味的倾向。拟古派的出现，复归旧的诗歌，就是例证。这一派以落合直文、武岛羽衣、盐井雨江、大町桂月的"赤门派"为主力，以《帝国文学》为基地。他们强调要学习和承传过去国文的韵文技法，完全采用古语、雅语、王朝式的佳词丽句以及古典语法，来创造声调美和幽婉的情趣，并试图以此将平板粗杂的诗醇化为情绪性，展现诗的浓重阴翳美的世界。武岛羽衣、盐井雨江、大町桂月合著的词华集《花红叶》就是其代表作。在日本文学史上称"他们只是用新的形式来歌咏旧诗歌的世界，大胆地说，是旧诗歌穿上新衣裳而再现于明治时代。尽管'诗'是始于西方引进,这样日本化了的,不是西方诗的东西被日本式活用，而只不过是经过日本化，使西方诗近代的意义变得淡薄罢了"①。

从诗的内部精神结构来说,上田敏、森鸥外、岛崎藤村、蒲原有明、薄田泣堇、北原白秋、三木露风、萩原朔太郎、日夏耿之介、室生犀星等的从浪漫→象征或从象征→浪漫的系谱，在树立近代诗体的同时，强化近代的个性，向近代诗风发展。他们既运用拟古诗某些适合于表现近代内容的传统技巧，又渐进地提高近代诗的自我表现的自觉认识，在创造表现近代思想感情的新形式和把握时代的诗文学精神两个方面，确立了

①久松潜一等编《日本文学史》(近代 Ⅰ),第 294 页,至文堂 1979 年版。

在近代日本的诗文学的主体地位。其间经过种种演变，扩大了日本近代诗的艺术世界，成为日本近代文学史重要的一页。

可以说，转折期的日本近代诗是在传统与近代两者相克相融中展开的。

第二节
近代诗的新时代与象征诗的展开

在西方象征派翻译诗、诗论和西方美学论的刺激下，日本近代诗史上出现了近代第一个象征派诗人蒲原有明（1876～1952）开展新的象征派诗风。

作为日本近代象征主义先驱者的蒲原有明，最先是接受森鸥外等的译诗集《于母影》的影响，喜爱英国浪漫派诗，特别崇拜罗塞蒂，有“日本的罗塞蒂”之称；同时又深为北村透谷的《蓬莱曲》的浪漫诗风所感染，初期著有诗集《风情》（1902）和《独弦哀歌》（1903），以四·七·六一行十七音的非传统的诗格，在律格上创造了新意，在新体诗的完成方面做出了自己的业绩。

有明受上田敏翻译的象征诗的启发，却于上田敏的《海潮音》问世前三个月，发表了第一部象征诗创作集《春鸟集》，收入创作的象征诗34篇以及译诗3篇，其中不乏如《清晨》、《静静冷却的灵魂》、《太阳下的落穗》、《五月霭》、《姬曲》等名篇。诗人在被上田敏称为春鸟中的白眉的《清晨》一诗唱出：

清晨，不久河川浑浊了
隐隐地散发出微温
朦胧中摇荡着运载夜的胞衣

还有市场那并排的仓库
墙上缭绕着河川的雾霭

诗人将自己的种种意念与清晨河川的实景对照描写，颇具象征主义的手法,比如‘朦胧中摇荡着运载夜的胞衣”,用这“胞衣”——胎儿破胎衣而出的那种新的生命力和夜的朦胧中晨曦喷薄而出那种新的生命力的浑然，象征人与自然的生命一体化。诗中有些语言虽然暧昧、晦涩，但富有象征的艺术效果。

这部诗集，不仅开了日本近代象征诗的先河，而且它的重大意义还在于其序文表述了独自的象征主义艺术论，表示诗集的整体风格是罗曼蒂克的，而且比想像更具浓密度；提出在表现上要有新的方式，特别是说明鲜烈地表现“复合共感觉”(Composite Synaesthesia)，即感觉交错的重要性。序文写道：

视听等又相交错，夹杂近代人的情念，在这里有银光的声音，有嘹亮的色彩。

虽然可以说是心眼或耳眼，但我们在嗅味的诸官也感到灵魂的香味。称嗅味，所谓卑官难道不知道官能的痛切？

同时序文强调在清少纳言、松尾芭蕉的古典中找到了近代的艺术性。他特别说明芭蕉的作品“在我国文学中最具象征性的东西”,也即指芭蕉作品的‘闲寂’的枯淡中,就已具传统的象征性。他就当时自然派诗人对象征诗复杂难解的表现的批评,有针对性地指出“‘为了易于寓意幽致’”,‘甘受晦涩的指责”。也就是说，有明接受西方象征主义的影响，而且重视

在传统文学中发现象征理念的存在，并努力在两者的接合点上创造出具有东方的枯淡特色，形成含多种要素的象征诗。从本质上说，这个诗集是东方式的观念象征的诗集。因而他第一次提出日本近代象征主义的理念是："感觉的综合调整，即是以幻想意识的创造为内容的"(《飞云抄》)。这一诗集对于日本近代诗的进一步展开与成熟起了很大的作用。

接着发表的《有明集》(1908)，是诗人的最高杰作。它将象征诗风推向最高峰，被认为是"日本近代诗坛第一期象征主义的纪念碑"①。诗集中最有名的《茉莉花》第一联唱道：

心中一股朦胧的忧伤
在哽咽叹息。
悬挂着的柔和的纱帐
在生辉发光。
某天映出你的面影，
绽开在明媚的郊野。
阿芙蓉的枯萎，
发出娇媚的芳香。

这首诗通过听觉——哽咽的叹息、视觉——生辉发光、嗅觉——娇媚的芳香，对以"阿芙蓉"(第四联为"茉莉花")代表的恋人，交错着现实与梦幻的描述，充分地体现诗人的"共感觉"即感觉交错，从而展开了象征诗的新风。

这个时期与蒲原有明齐名的重要象征派诗人是薄田泣堇(1877～1945)，他们两人是继岛崎藤村、土井晚翠之后的日本

①《日本文学小辞典》，第292页，新潮社1976年版。

近代著名诗人。泣堇对近代诗从内容到形式都进行各种尝试。他最初受岛崎藤村的浪漫抒情诗风的影响，发表了处女诗集《暮笛集》（1899），取材主要是人事、自然、天地星辰、鸟兽虫鱼等，被认为是"修业时代"之作。第二诗集《逝春》（1901），诗的视野有了扩大，思想性也有了提高。他在《遣愤九首》中讥讽丞相的无礼、伪善者的虚假等等，表现了对时势的愤懑和对社会的关心。在《南亩的人》唱出农民春耕、夏耘、秋收、冬藏的劳动景象。他是采取知性与感性的结合，而且他的诗的近代化不在内容和文体，而在形态上受西方诗影响，进行创新，采用了十四行诗、颂诗、故事诗等新诗形式，追求诗的韵律性。另一方面，在诗的风情上又保持日本的特色。比如抒情诗、叙事诗兼容的《二十五弦》中的《驰天使者之歌》采取西方的故事诗形式，咏唱了日本神话中伊邪那岐和伊邪那美男女两神的故事，表现了神佛的精神。《站在公孙树下》从太阳耀辉下的古罗马广场的雄姿，写到自己故乡冈山在太阳映照下的风光，诗人用丰富的诗语，捕捉东西方不同风土的不同自然景象，产生了一种独特的美。

经过浪漫抒情诗的阶段，到了《白羊宫》（1906），逐渐摆脱初期藤村的抒情诗模式，接受了蒲原有明的象征诗影响，但又异于有明的象征技法，在浪漫的抒情中酿造出古典、唯美、高踏的象征主义性格。也就是说，他采用西方式诗形与日本式风情组合的最初形式不变，创造出具有知性的、古典的、独特的象征诗风。其中《啊，大和》一诗唱道：

啊！大和，
此时正是阴历十月，
在铺满落叶的林间神社小路上，

被晨露濡湿了头发也要往前走，
走向斑鸠。
平坦的原野，
高草的黄金的海，轻轻摇荡的太阳，
晨光淡淡地洒落在尘居的窗户上，
呈现一片的灰白。
古代珍贵的御经的黄金文字，
百济的箜篌、神灵的酒瓮、彩色的画壁，
看啊,晃眼的柱
立在饰有不败花的艺宫。
斋殿的深处，缭绕的熏香，
恍如陶醉在，不！一定会陶醉在
精酿的巨瓮美酒中。

这首憧憬古都大和的诗，首段就展开大和地方的晨景，其后各段还写了昼夜景象的转换，以及季节感的变化，表现了大和地方的古道风情和尚古的雅趣。特别是诗人不时在丰富的现代语中有机地混同使用了《万叶集》等古歌典丽的语汇，以提高其古典美的效果。最显著的诗质是：诗集诸多的诗篇的古典象征诗风，充满浓郁的乡土气味和强烈的日本式的季节感，以及日本式的哀愁之情，并且展现一幅幅日本的风景。可以说，泣堇的诗表面是西方式的知性，而内在的诗魂却是最具日本美的情愫，这种对知性的追求和对传统的关心，并使两者达到统一，构建其高踏派的内容与风格，成为其象征诗的主要特色之一。在象征诗成为主流伊始，《白羊宫》与蒲原有明的《有明集》一起堪称日本近代诗的双璧，在日本近代诗史上占有特殊的地位。换句话说，他们将日本近代诗推向一个新的

时代。

第三节
象征诗坛的“白秋·露风时代”

在蒲原、薄田两人开拓象征诗的路径之后,许多《明星》派的诗人追随他们，但由于没有正确理解象征诗的内涵，所以没有使象征诗进入兴旺时期。直至出现了有代表性的象征诗诗人北原白秋和三木露风，他们两人犹如双峰雄峙于近代象征诗坛，在近代诗史上形成“白秋·露风时代”，进一步推动了象征诗的新发展。

北原白秋(1885～1942)是继上田敏、蒲原有明、薄田泣堇的象征诗之后，近代诗坛的一颗新星。他的处女诗集《邪宗门》就是在上田敏的《海潮音》的象征诗风影响下诞生的。诗集的序文和例言反映诗人对象征主义追求的强烈愿望。在序文中写道：

诗的生命是一种暗示，并非单纯的事象说明。在笔下和语言中也难以罄尽的、无限情趣的振动中，寻找清幽心灵的唏嘘，憧憬缥缈音乐的愉悦，自豪于自己冥想中的悲哀，这能不是我们象征的本来宗旨吗。我们尚神秘，喜梦幻，羡慕腐烂的颓唐的红。悲哀，我们近代邪宗门之徒梦寐也难以忘怀在青白的月光下的唏嘘，大理石的嗟叹。

在诗集的卷首例言中还写道：

我的象征诗是以情绪的谐乐与感觉的印象为主，故我所

依据的地方甚少。尽管如此，我以自己天生所享得的感觉和刺激的苦涩神经的愉悦，来蔑视当初情感的微妙的战栗，嫌恶只寻求冷彻的思想概念，并以此勉强作为诗。因此读我的诗的人，想从中寻找理性的阐释，或寻求无幻想的思想结构是荒谬的。总之，我最近的倾向是：我感受内部生活的清幽振动的旋律，专事奏出原原本本的音调——音乐的象征。

诗人在这里，进行日本式的"青白的月光下的唏嘘"的思考、东方式的"情绪的和谐与感觉的印象"的思考。也就是说，他强调诗的象征不是西方诗的知性的、无幻想的思想结构，而是暗示的,是"青幽心灵的唏嘘"、"缥缈音乐的愉悦"和"暝想中的悲哀"种种感觉的交织，是官能的神秘主义。从而强调以东方式的情调象征诗作为创作的理想，而舍弃那种对冷彻的思想概念的追求。但是他并非全然排除西方式的"大理石的嗟叹"，而且有的地方还具有反拨传统和对旧的东西挑战的一面，其西方式的世纪末颓废色彩是很浓厚的。也就是说，他同时承认充满异国情调和颓唐诗情的感觉诗、官能诗的特异性。从这里不难看出诗人也接受了波德莱尔、魏尔兰等法国世纪末诗人诗风的影响。

他自称所谓"邪宗"，就是表明自己对正统的东西持异端的态度。如上章所述的，诗人在诗集卷首所写的三行"邪宗门扉铭"："经过这里,面对一团旋律的烦恼／经过这里，面对一份官能的愉悦／经过这里,面对一种麻醉神经的痛苦"，就道出了作者本人的象征诗观——重情调的象征而轻思想概念的、知性的象征。

《邪宗门》收入诗人从 1905～1908 年三年间所创作的 120 首诗,由《麻醉》、《红色的伴奏》、《外光与印象》、《天草的

印象》、《青色的花》、《古酒》等章组成。《魔睡》中的《秘曲》唱出：

我确信，末世的邪宗，天主教上帝的魔法。
黑船的船长、红毛不可思议的国家、
赤色的玻璃器皿、气味浓烈的荷兰石竹、
南蛮科罗曼德尔条纹布、旗帜、亚力酒、红葡萄酒。

这首颇能代表其象征诗风的《秘曲》最后咏道：

一旦告别上帝赐予我们迷幻
为了将百年缩成刹那
背上血的十字架也在所不辞
愿望是神秘的、奇妙的、红色的梦
我的主啊，但愿今日把肉体和灵魂来焦烤

《秘曲》前段引诗是西方的物象的罗列和叙述，企图通过这种种物象唤起想像或幻想，来暗示一种象征情调；后段引诗是象征不惜生命去追求陶醉于感觉的享乐，完全属于神经官能的反映，不含任何思想性和宗教性。

《红色的伴奏》中的《谋叛》是最具象征的艺术魅力的一首。诗中唱道：

跳跃而来的车辆的音响，
有毒的子弹、血红的硝烟、闪烁的刀刃，
悲哀、惊破、火阵、喷水、寺院、天空，
红色的、战栗的、无穷尽的，

燃烧瞬间的叫唤,是琴音啊,盲人。

这段引诗虽是很强的象征性，却活脱脱地展现出在叛乱中一派刀光剑影的景象和一股无以名状的情绪。

从上述几首有代表性的引诗可以看出，代表《邪宗门》象征诗风的，是以幻想作为诗的材料，以各种最美的名词和动词缀成刺激的诗语，展现官能交错而产生的幻想世界，以及病态的近代神经所创造出来的诗世界。具体地说，他的象征诗不是知性的象征，也不是观念的象征，而是感情的象征、情绪的象征，并且注重象征语汇的积集，丰富多彩并运用自如，就像转动语言的万花筒。可以说，这在日本近代诗史上是划时期的。

北原白秋在《艺术的圆光》一文中,全面论述诗的品格、气韵、个性魅力、语言表现、韵律、诗的艺术价值和诗的民族性等问题，同时重点地论及有关象征诗的理念、语言、审美价值取向等。首先他指出，人类最初的象征艺术的第一步，是通过语言的感觉性、精神性、本质性,创造出具体的东西,以作为个个的自然相、个个的人的感情的象征。其次他议论象征诗的语言时，一方面认为，在任何感觉的暗示方面，语言本身必须是朦胧的、难解的、意义不明的；一方面又说，真正的诗的神秘性，不是来自语言的朦胧难解。而是来自诗人本人的思想的深度、观照的敏锐。而且来自语言的节约。他并且以苹果的红与绿两面，红绿既分明而影与影又朦胧为例，来说明象征诗的语言的虚与实的关系。他就象征诗的语言与东方艺术的关系问题写道：

即使在象征或传神的至妙之境，绘画的一线应是彻底正

确的，诗的一语应是彻底简素的，这不也就是东方艺术的至高至上的真谛吗。要言之，神的神秘或幽玄的风致，是非常尊崇和节约语言的。仅仅是从敬虔而森严这点而来的。极度珍惜语言的余韵—— 首先是具有品格的灵魂的余韵—— 余德。

这样，语言在象征诗中是最闪光的，诗在象征的极致就首先放射出过去从不曾见过的庄重崇高的金色的圆光。这是诗的极致，是绝对之境。

白秋在这里，特别强调诗的正风，正是以这种东方艺术精神为根基，诗人不应忘记东方艺术的根本意义。同时说明在万物观照上，真正传神的秘诀、象征的深义早已存在于日本的俳句或短歌中。文章论述真正的诗的动律生成问题时，还谈及象征诗与自由形的关系，他说：

诗人要将最自然、最亲爱的流露作为表现的至上，就应该经常倾听自己的呼吸、心音、内律，而且始终接触实相之神的同时，应该以本来的姿、本来的心，在经常主客一如的圆满通融之境深深地呼吸。象征的秘境就从这里产生，真正的自由形就在这里形成。

因此，他提倡自由诗应该尊重敬虔的自己和自然的观照，在隐约之间来捕捉自己主动涌上的心的韵律。自由诗应该始终保持诗的动律、诗的风韵、诗的品位。同时自由诗诗句的洗练，技法的精练，全在于修道，即心境的洗练和精神的陶冶。在日本，不应舍弃日本人的感情、日本人的语脉。

正如这一诗论的题目所示，白秋用佛语“圆光”——佛的头上放射出的圆轮的光辉，不仅形容艺术美之极致，而且强调

了艺术的东方精神和情趣之所在。所以这一诗论得出了这样至妙的东方式思考方法和表达方法的结论：

艺术是艺术，诗是诗。诗是善恶不二，不是是非曲直。它以微妙为恍惚，以实为虚，以神意为魔法，以现实为幻想，以华严为闲寂，以光明为无常，在于惟有美，惟有神圣的所谓绝伦的心境，就在这种哲学宗教自然科学的圈外时常高高地超越、飞翔、游行和奏乐。

概言之，北原白秋的象征诗和象征诗论，从《邪宗门》到《邪宗门》的序文、到言及其后的《艺术的圆光》，无论在象征诗的创作实践上还是理论上，在借鉴西方象征主义的同时，非常重视运用东方和日本早已存在于文学上、诗学上的幽玄、闲寂的象征的观念形态，表达东方人、日本人的神秘主义的精神，并且在创作或论理时都使用了东方或日本的特殊用语。在近代诗史上，在东西方、和洋诗学的接合部创造出如此辉煌的成就，是并不多见的。他为日本近代文学史、诗史写下了光辉的一页。

三木露风（1889～1964）的第一部正式诗集《废园》（1909）与北原白秋的《邪宗门》形成鲜明的对照，以象征的表现唱出其颓唐的心绪和温雅的哀感。所以诗人强调“在Body（肉体）里观赏山川草木的禀性者，就是象征主义者”（《冬夜手记》）；“自然是纯粹的表示。直观其表象是诗人的任务”（《我作诗的路径》）。这部诗集就是以这种象征主义的理念作为指引，以其暝想的意念和纯粹的情绪，咏唱了故园的风物，并以其感情美和旋律美的融合而显示其艺术特色，赢得了赞誉而确立其在近代诗坛的名声。

他虽然是在接受上田敏等法国译诗和永井荷风的译诗集《珊瑚集》的熏陶而走向象征主义，但他非常重视挖掘传统文学艺术特别是短歌、俳句的象征观念形态，将摄取的西方象征诗的理念与形式置于传统之中。他强调：

象征诗是法兰西诗派的影响及于日本之后而传来的，但如以前所述，其精神从古昔就存在于日本。即使说存在于日本，但也不是像山岳那么古远地生成，其文学精神是作为出色的象征文学而存在的。名称虽不同，从芭蕉开了新的俳风加上正风之名而称作正风体来看，当时蕴藏在芭蕉心中的，正是这种精神。其诗的幽玄体，即今日所称的象征体。①

这充分说明三木露风与北原白秋一样，非常注意西方主义形态的象征诗与日本观念形态的幽玄象征诗的连续与非连续的关系，并在创作中充分发挥其连续性，尽心尽力体现传统的象征的幽玄精神。他的代表作《白手的猎人》(1913)就咏道：

太阳被绢布所笼罩，
最终的微笑达到白热化。
也许它在我们之上，
在草木和恋爱之上。

① 转引自吉田精一《现代诗鉴赏》(Ⅱ)，第299页，筑摩书房1966年版。有关日本传统的幽玄的象征文学精神变迁史，参照叶渭渠著《日本文学思潮史》第216～232页，经济日报出版社1997年版。

身体被忧郁所深深笼罩，
徘徊在抽泣的
风景阴暗的地方。
啊，你是白手的猎人，
你的手在探索什么？
温柔的心在零乱的草丛中，
在金色的草丛里。
你的手这样宣告：
“我造百合,在鸟巢里
宝石的心破碎了，
受伤的小鸟在那里死了。”

现在，太阳终于呼吸了。
我们从原野的小径上看到
太阳又如同灵魂似的美丽。

这一诗在情调象征的艺术表现上达到最高成就的。诗集的问世，他在诗坛上取得与白秋齐名，并称“白秋·露风时代”，日本近代象征诗迈进了又一个新的阶段，近代诗也达到成熟的时期。

第四节
萩原朔太郎与近代象征诗的完成

萩原朔太郎，以及日夏耿之介、室生犀星的出现，标志着日本近代诗和近代象征诗的完成。在文学史上，他们起到了从近代诗通向现代诗的桥梁的作用。

萩原朔太郎（1899～1938），受北原白秋的影响，以处女诗集《吠月》（1917）显示其接近白秋的情调象征诗风，而与三木露风为中心的观念的象征主义相对立，甚至发表了具有战斗性的文章，表示要“肃清三木露风一派的诗”。他在《吠月》的序中说明诗的表现的目的，不仅是表现为情调而情调、描写为幻觉而幻觉，或为宣传演绎某一种思想。诗的本来目的是凝视人心内部颤动的感情的本质，或感触内部核心的感情，而且让感情尽情地流露。他并解释，所谓“人心内部颤动的感情”或“感触内部核心的感情”是指“一种生理的恐怖感”。为此他强调：

所谓诗，是抓住感情的神经的东西。是活灵活现的心理学。一切优秀的叙情诗，伴随一种不能用道理和语言来说明的美感。将它叫做情趣（也可以叫做气韵或气禀吧）。情趣是作为诗的主眼的陶醉情绪的要素。缺乏情趣的诗，作为韵文的价值就不大，犹如缺乏香味的酒。我不喜欢这种酒。诗的表现是素朴的，诗的情趣是芳纯的。

同时，他主张诗是一瞬间的灵智的产物。平时所具有的某种感情，触及像电流体似的东西，才会发现旋律。所以诗表现人最强烈的苦恼和喜悦。诗是人情最自然的流露，是病魂的所有者和孤独者的一种寂寥的慰藉。从以上视点出发，他解释《吠月》的题旨说：

吠月的犬，是惊恐自己的影子而吠的。对病犬的心来说月是清白的幽灵似的不吉祥的谜。犬便远吠之。

《吠月》收入叙情诗 55 篇、长诗 2 篇。卷首诗《地面底下的病脸》就显示出其异样的象征诗风。诗中写道：

地面底下出现一张脸，
出现一张寂寞的病人的脸。

在地面底下的漆黑中，
萌生出灿烂的草茎，
产生出猎物的窝。
窝里凌凌乱乱，
长出了稀疏的毛发。
冬至时分
从寂寞的病的地面，
萌生出纤细的青竹的根。
开始萌生，
显得实在可怜，
恍如朦胧的美。
实在、实在，显得可怜。

地面底下出现一张脸，
出现一张寂寞的病人的脸。

诗人以其过度敏锐的感觉和神经，展现出一个病态的世界。即用地面底下的世界出现寂寞的病人的脸，以及萌生灿烂的草茎、稀疏的毛发、纤细的青竹的根等这些东西，处在不是静止而是动的状态，以暗示生的本身带上病态的存在。也可以说，诗人不是采用固定的观念和外形的比喻，而是通过幻

想的形象，将生命意识和生命体形象化。这种不以比喻说明，而以幻想的形象来捕捉视觉性的东西，以确立其形象的直接性。这种诗的直观力可以让读者直接感受到诗人的内部的生命。这是《吠月》的最大特色。

《吠月》之所以能够确立这种独特的象征诗风，首先在主题上和诗法上尽量避免思想概念的演绎和说明，而触及人心内部颤动的感情、内部核心的感情，以及不受歌的韵律的制约；其次，既维持一般象征的诗的意匠，但又注意掌握日本语的生理机能和发挥日本语的生命力，以其任意而不从规的自在性，创造了自己独特的诗的语言，并与其敏锐的感觉融合，形成了他的以情趣为主眼的象征诗的基本特色。同时充分调动口语体诗的自由旋律，创造了新诗的模式和时代抒情诗的旋律。从这个意义上说，它实现了诗意识的变革和完全口语自由诗的定位。因此森鸥外认为这是“最初的象征诗”①。

在5年后诗集再版时，诗人针对《吠月》出版当时他的诗风遭到诗坛正统派视为反时代的异端而蒙受种种嘲笑和恶骂的情况，以及时代潮流发生重大的变化，诗坛由自然主义、新浪漫主义而转向象征主义的全盛，象征诗成为“时代流行”的现状，很有自信地说：“一切的新诗的模式从这里发生。一切时代的叙情诗的旋律从这里产生。即通过这部诗集，正创造一个新的时代。诚然，这是黎明前最初的鸡鸣”（《再版序》）。

朔太郎的第二诗集《青猫》（1923），则以忧郁的抒情来表白其内面的生的意识——“灵魂和乡愁’和‘实在的泪’而显示其新的诗精神。他在序中开首就表明：

① 转引自《日本诗人全集14·萩原朔太郎》解说，第503页，新潮社1976年版。

我的情绪不属于激情的范畴。毋宁说，那是寂静的灵魂的乡愁，是春夜里所听闻的横笛的回响。(中略)这种情绪，不是感觉的，不是情绪的，也不是兴奋的。只是静静地漂流灵魂之影的云的乡愁，是对遥远的实在的泪的憧憬。

所以诗人说，“‘遥远的东西’刺激我们一切的浪漫美感。例如，像辉耀在无限宇宙的星（空间的例子）。还有像追寻遥远遥远的昔日的回忆（时间的例子）。这就是实实在在的‘情绪的东西’的本质”（《新的情欲》）（情调哲学”（《浪漫美感的本质》））。他的诗决不是官能的东西，而是憧憬灵魂的实在的搏羽，诗首先是音乐，他的象征诗的信条就是音乐。而且他的诗，不是感觉性的、观念性的，而是思索的忧郁性的、情绪性的。所以诗人进一步强调“忧郁、忧郁就是我的抒情诗的主题”。他在《青猫》所表现出来的诗风，不像近代印象派诗那样沉溺于官能的靡糜或者观念诗派那样落入苦闷的重压，而是属于忧郁的情绪象征诗风。他在诗中经常出现“忧郁”这个词，而且有些诗题就直接冠上“忧郁”二字。其中《忧郁的风景》是这样表现其忧郁的思索，而这种思索又是一种情绪的追忆，以此显示其象征的意义：

像猫似的忧郁的景色，
寂寞的气球直线升起，
穿着麻布衣的人不是时隐时现吗。
已是很早以前了，
谁也不会想到这样的码头。
于是，各种各类的生物意识，
从茫然屹立着卸货机械的海角消失了。

可以说,《青猫》既是《吠月》的延伸,又比《吠月》有了新的变化和发展。正如诗人于相隔 13 年又重新出《定本青猫》(1936)的自序所说的，《吠月》是“以一种生理的恐怖感为本质的诗集，但《青猫》与它不同，诗意的本质是全然从哀伤出发的。《吠月》没有泪也没有哀伤。然而写《青猫》的作者，从一开始就将绝望的悲哀的身体，坐落在疲劳了的长椅上”。也就是说，犬之“吠月”抱有一种实存的紧迫感，而“青猫”对生的意识是无目的性和无方向性的，甚至是消失了。也许这正是两诗集的明显的变化。

在《定本青猫》增加六篇初版本未发表过的诗，其中最有代表性的一篇《猫的死骸》，就这样道出：

我们没有过去也没有未来。
完全从现实的东西中消失了。
港湾！
将泥猫的死骸，
埋在映现这种奇怪地方的景色中。

诗人在自序中特别解释诗题《青猫》的象征意义说：“根据著者表象了的语意,‘青猫’的‘青’,是英语的 Blue 的意思。即作为含‘绝望’、‘忧郁’、‘疲劳’之意的词来使用的”。所以“青猫”、“绝望的悲哀的身体”、“疲劳的长椅”等等,都是忧郁、悲哀的表象。是一种否定意志的虚无的忧郁和颓废的悲哀。其本质是一种否定意志的哲学。他的诗充满小乘佛教以寂灭为乐的厌世感。这些诗以及“泥猫的死骸”，就不仅是诗人自身不安的投影，而且也是时代不安的映照。

朔太郎以口语体写了以《吠月》、《青猫》为代表的一系列诗作之后,他以《纯情小曲集》(1925)、《冰岛》(1934),去"追求久远的乡愁";摆脱无意志的寂寥"(《漂泊者之歌》,收入《冰岛》),从情调的象征到抒情的深化,从口语自由体转向文语体,再生传统诗特别是俳句的音乐性和传统诗的语感,创造出新的抒情诗风和独自的语言空间,诀别了象征诗的世界。

日夏耿之介(1890～1971)写了诗集《转身颂》(1917),以受压抑的异常感觉,来探求面对的日常的苦恼和不安,以及怯于死的恐怖,从正面捕捉不可知的实际的存在,创造了兼具古典性和浪漫性的庄重幽幻的感觉象征诗体,从而将自己置身于象征派的潮流之中。朔太郎认为耿之介这部作品的诗风是最接近自己的一个。

耿之介在《转身颂》中根据日本语言属象形文字的特点,规范他的诗法和诗的美学,正如他本人在诗集自序中所归纳的:

象形文字大多是通过视觉传达到大脑。音调以外的东西,必须依靠视觉。形态与音调的错综美,是一个完全的使命。一旦逃逸这种"黄金均衡",就仅留下灭绝的骚音和多余的回响。

也就是说,诗人主张通过活用日语汉字的形象,酿成从视觉和听觉两方面合成而产生的统一形象,来深化暗示的效果,创造出一种二觉的"错综美"。诗集中的《古老的月》一诗正体现了诗人的这种诗美的价值取向。

这时刻,心脏停止跳动

为无依的小乘的感伤性殉死
一味蔑视奔放的情欲
孕育着绝望的更生者
迷惘在月蚀之夜的十字街头
仿佛被苏醒的蒙娜丽莎的幻影盯住
结结巴巴，结结巴巴
从岩缝迸发出小泉的轰鸣
蜘蛛从窒息中呼唤
啊！古老的月

这时正是诗坛兴起民众诗的时代，他的诗风更显现出与民众诗的强烈反差，有意识地回避现实，沉溺在怪异的幻想之中，而追求一种异样的形象——孤独人的存在和对死的嘘唏，结果形成其狷介高踏的诗风。作者称为“歌德式浪漫”的“炼金抒情诗风”，经过诗集《黑衣圣母》（1921）到诗集《咒文》(1933)而最后完成。诗人的态度和表现也随之发生了显著的变化，从现实走向古典，将其敏锐的神经、病态的想像力与中世纪的妖艳、幽玄、神秘结合，在非现实的世界中，堆砌文字，形成娇奇的诗体,内容也晦涩难解。在《黑衣圣母》中的《炼金秘诀》篇头一首《道士月夜之旅》就写道：

啊,广表寂静的世界的黎明
我在内心的一隅抬头远望
现在身躯像十七岁的心脏在跳动
我离开家乡父老出家了
我用脚蹬开落叶
忍受身体的病痛

走在洒落今宵蓝色月光的大街上
心悠然地凝视着
探索，探索我要奔赴的乡土指引的方向

在创作象征诗的同时，耿之介在评论和译介西方诗、尤其西方象征诗方面也做出自己的业绩，著有《英国浪漫象征诗风》（1940～1941）及译诗集《怀尔德诗集》（1922）、《英国神秘诗抄》（1922）、波德莱尔的《大鸦》（1935）、《海表集》（1936）等

与萩原朔太郎一起接受北原白秋影响的新一代诗人中，还有室生犀星（1889～1962）。他的诗的数量最丰，从1907年18岁发表习作诗集《十九春诗集》至1962年72岁逝年，共发表了约1,300篇，诗集20集。不仅如此，而且直接参与了近代诗的再变革。犀星与朔太郎的诗表现对生的意识的虚无与绝望不同，以及对人生采取思辨的、抽象的思索态度也相异，他的诗是采取直观和肯定人生的态度，并且不断行动又不断前进。他表示：他的“愿望炽烈的火，与潜藏在自己内部的卑小的东西、渎神的情欲、不纯的想念斗，与这些敌人斗，与不断出入的内外诱惑的东西斗，与不正之风、神秘主义、象征主义、病态的恶魔主义斗，与游戏、夸张、唯美、卑小的利己主义斗”（《爱的诗集》自序）。他初期的诗集《爱的诗集》（1918）、《抒情小曲集》（1918）、《续爱的诗集》（1919）的抒情诗风就是在这个认识基础上产生的。比如《抒情小曲集》的诗，抒发了自己对乡土的爱与感伤，在《樱花与云雀》一诗中唱出：

云雀终日啁啾鸣啭
啁啾声与樱花相连
樱木飞快地伸展

樱花啊
让我感到了实际的存在
在阳光下烂漫绽放
在温暖而快乐的
春之世界里绽放

犀星的浪漫的抒情诗风，以及采用接近口语、有时夹杂方言俗语的文语体，拓宽了象征派诗人未踏足的诗境，揭开日本近代抒情诗的新的一页。同时他接受陀斯妥耶夫斯基的人道主义的影响，他的诗的表现又有了新的变化。例如《黄昏之歌》表达了对贫苦人的同情与爱，吟唱出：

人们又迎来了寂寞的黄昏，
心中涌现温顺善良的祈祷。
为什么这样的黄昏会降临，
又带着自己寂寞的心。
需要陪伴它长期地
不停地走下去吗？
今天就像昨日，
没有变化，也没有变迁，
悲哀依然以悲哀的身影
轮转到明天？
在高高的屋顶和树林上，
今天太阳照样升起又落下，
照样留在人们的心中。
人们凭几，
落入深深的思索。

这时期正逢民众诗的盛行。他的这类诗，满怀人道主义的激情，咏叹贫者悲哀的身影和思索贫者的苦痛，但却没有民众诗那种唤起贫者的反抗和革命的精神。最后他与耿之介的回避现实一样，他的诗逐渐失去对人生探求的热情，也逐渐失去诗的闪光。这时艺术至上的象征诗，也很难为广大群众所接受，只为少数人所理解。正因为如此，萩原朔太郎，以及日夏耿之介、室生犀星的努力，标志着象征诗的完成的同时，又直面近代诗的重大变革的课题。

近代诗从新体诗诞生之日起，始终受到西方翻译诗的影响和自身的近代诗语不成熟的双重困扰，因此在近代诗生成的过程中，一方面要批判地承传和重铸传统的古典诗质，使西方诗质的影响本土化、日本化，一方面又要有机地受容近代意识，拓展近代精神的空间。也许这不仅是近代诗，而且也是近代文学不断重复面临的重大命题。

在近现代之交，近代象征诗完成的同时期，开始流行的民众诗，也是依据这方面的历史经验，进一步确立新诗的基本概念，强化了新诗形成的能力，不仅在外在形式上开了口语自由诗体的散文诗风，而且在内部精神结构上推进在时代的、社会的联系中实现近代诗的自我表现，迎接了新诗发展的另一个新时期。可以说，自然诗、唯美诗、象征诗虽然打破了旧的诗型，但在新形式中进一步贯彻新的精神内容的任务，则由民众诗派，以及其后无产阶级诗派和艺术诗派来实现和完成。

总之，这一时期以象征诗为中心，各流派既保持自己流派的独特诗风，又互相影响和渗透。诗人们也不断转换自己的诗格，确立自己的个性，开展自己崭新的诗风，迎来了近代诗史上的丰富多彩的开花时代。

第十五章　白桦派与理想主义

“时代的闭塞”与大正民主运动——白桦派及其基本特色——武者小路实笃——志贺直哉——有岛武郎——长与善郎与里见弴

第一节
“时代的闭塞”与大正民主运动

明治时期到大正时期这段历史，是充满激荡与平和、闭塞与明朗对立存在的历史。1905年日本在日俄战争获胜后，1910年开始吞并朝鲜，并将势力伸进我国东北地区。日本凭着扩张和侵略，国力大振，开始跻身于资本主义列强之林。1914年第一次世界大战，列强在华的势力暂时后退，日本趁机扩大在中国的势力，给日本经济带来飞速的发展机会，建立了一定的物质基础，把日本暂时从日俄战争后的深刻矛盾中解救出来，被认为“大正新时代的天佑”。第一次世界大战爆发前一年，1913年以群众拥宪运动为契机，开展大正民主运动——这是要求民主改革的运动——由于运动势头迅猛，当时的桂太郎内阁妄图组织力量加以抑制和阻止，也无济于事。

反而，由于群众包围议会，迫使内阁总辞职，历史上第一次由群众的力量推翻内阁，所以史称“大正政变”。新成立的大隈重信内阁答应保证尊重民意和言论。于是1914年吉野作造主张“由民众的势力来解决时局问题”，1916年本间久雄提倡“民众艺术论”，不仅在社会上，而且在文学上出现了自由主义、民主主义的机运。加上1917年俄国革命成功的影响，社会主义思想的传播更为广泛，大正民主主义更进一步得到普及，国民的自觉意识空前高涨，此时世界理想主义、人格主义思潮乘势汹涌而入。

形势的另一面，日俄战争后，日本国内经济危机加深，劳资纠纷达到历史的高峰，工人罢工斗争方兴未艾。斗争风潮涉及农村，开展大规模的减租运动。以工农运动为背景，无政府主义者错误估计形势，号召工人“直接行动”，“推翻天皇”。当局以他们图谋“暗杀”天皇为借口，于明治末期制造了幸德秋水等的“大逆事件”(1910～1911)，残酷镇压工农运动和进步的民主力量。一战前虽然出现短暂的大正民主时期，大战带来了好景，但由于“大正民主”并非国家体制的民主化，而只是在帝国宪法的框架内实行某些政策上的民主，因而1918年大战结束后，日本在国际上与英美争夺远东的势力范围的矛盾深化，海外殖民地人民反对日本帝国主义的抗争日益炽烈，在国内随着资本主义危机爆发，物价飞涨，劳动人民生活迅速恶化。大战结束当年的夏天，从农村到城市发生了“抢米暴动”，城市工人以足尾铜矿大罢工为导火线转入暴动，当局甚至动用军队进行镇压，实行天皇制绝对主义。当时的寺内首相也承认：“由于民众生活非常困难，资本家和工人间的隔阂越来越深，国民的思想在外国影响下，正在发生不合于国情的变化，应予警惕”。数月后，新组阁的原敬首相也感叹：“民众

不知何时感染了外国的空气，社会主义的传播现在已使我们处于无可奈何的形势之下”①。

面对1910年前的沉闷形势，作家、诗人石川啄木发表了题为《时代闭塞的现状》（1910），对社会态势和文学状况作了深刻的分析：

笼罩着我们青年的空气，已经一丝也不流动了。强权的势力遍及全国。现代社会组织已经发展到各个角落——这种发展已达到近乎完成的程度。随着其制度所具有的缺陷的日益暴露，就更加明显了。（中略）时代比赛的结果，只剩下自我主张的强烈欲求，与自然主义发生时一样，现今仍然处在失去理想、失去方向、失去出路的状态，难以独自维持长期积郁的自身的力量。所以首先我们必须一齐起来向这个时代闭塞的现状宣战。必须抛弃自然主义，停止盲目的抗拒和回顾元禄，将全部精神倾注在未来的考察——对我们自身的时代有组织的考察上。

石川啄木所提出必须抛弃的自然主义到了这个时期，已经丧失其前期暴露社会的积极态度，转向更多地暴露自我和肉欲，失去了初期反封建传统、追求自我个性解放的性格，他们的初衷欲求克服人生苦恼，最后变成制造人生苦恼。这种风潮作为主流，并成为统治文坛的一种压力而存在，它就形成促进反自然主义文学思潮发生的直接契机。

在近代文学史上，与自然主义勃兴的同时，就存在以夏目漱石为代表的余裕派，以森鸥外为代表的浪漫派，以及稍后以

①井上清《日本近代史》（中译本下）第382页，商务印书馆1972年。

永井荷风为代表的新浪漫派等反自然主义文学流派。一批欲图冲破“闭塞时代”空气的青年，并不满足后期自然主义和新浪漫主义在人生观上的虚无主义，文艺观上的艺术至上主义，以及对社会态度的非政治倾向，接受了夏目漱石，国木田独步、二叶亭四迷和岛崎藤村等的很大的影响。与此同时，从明治末年到大正初期，西方文化进一步涌入日本，传播甚广。在哲学领域，受到西方哲学的影响，出现了西田几太郎的《善的研究》(1911)所主张的‘纯粹经验’到‘绝对自由的意志”,也即“是指所谓理想’与‘精神的扩大’的论点,以及和辻哲郎、安倍能成、小宫丰雄等人所提倡的文化主义和人格主义。在文学艺术方面,托尔斯泰、歌德、惠特曼、尼采、柏格森、梅特林克、泰戈尔、李普斯等的著作,以及塞尚、凡·高、罗丹等的画作广为流布，传播了西方自由主义、个人主义和人道主义的思想和艺术精神等等，这也为诞生新的文学以取代自然主义文学作好了精神上的准备。

于是，一批青年作家举起反自然主义的旗帜，于1910年和1914年先后掀起白桦派理想主义和新思潮派的新现实主义文学运动，但是，两者反对自然主义的出发点不同，是向着两个方向推进的。白桦派是与自然主义的“无理想”的相反，主张恢复理想，故称理想主义。新思潮派则是与自然主义的“无技巧”相反，主张恢复技巧，故又称技巧主义。也就是说，他们从不同角度批判自然主义的无理性、无技巧性和无社会性，对自然主义特有的缺陷进行正当的冲击，成为大正文学的两支主要的潮流，白桦派、新思潮派与新浪漫主义一起，迎来了近代文学史上三派鼎立的时代。

第二节
白桦派及其基本特色

白桦运动主要由一批贵族、资产阶级出身的 20 多岁的青年作家,于 1910年创办《白桦》杂志而掀起的。这一作家群家境优裕，不愁吃穿，毕业于贵族学校——学习院,过着特权、安逸、没有职业的生活,以艺术为天职,专事文学创作,作为发挥自己、扩张自己的所在。而且他们登上文坛正是处在明治末期大正初期资本主义上升期，他们比别人抱有更强烈的优越感和自负感，对人生观和世界观充满乐观、进取和理想的精神，不满足耽于物质的生活世界，而追求一种更高的主观的精神世界。

白桦运动之初，他们只是从不满于自然主义的纯客观态度和新浪漫主义的主观的消极性出发，并没有统一的文学主张,他们在《白桦》创刊词中就宣言：

白桦是用我们小小的力量耕耘的小小的田地。我们在这互相谅解的范围内随意种植我们的东西。（中略）但我们不知道今后如何种植，如何利用这块田地，就让读者抱着好奇心去看白桦的未来吧！

白桦运动发起人之一武者小路实笃在《白桦运动》（1910）一文也直言：

社会上虽然将我们称作白桦派，但我们不是由于有同一的主义、主张和立场走到一起的。各人有各自的立场。我们

只是朋友，有互相同化之处互相同化了。但是，不同之处始终都是不同的。不过，别人看来，白桦的人们有白桦人的色彩。但我们无论在什么地方都要求忠实于自己。我们也互相议论、互相批评，但互相尊重彼此的立场，不想成为清一色。

所以有的评论家说，白桦派作家的文学性格是："十人十色"①。由此可以看出，白桦派的人们不是一开始就有共同的"运动意识"的。

白桦派的思想基础是理想主义和人道主义。在文学观念上直接受世界理想主义和人道主义思潮的影响，当时的尼采的"自我扩张论"、倭铿的伦理能动主义、柏格森的"生命冲动论"、利普斯的"神人概念"、马蒂尔兰克的调和论的命运观，以及泰戈尔、托尔斯泰的人道主义等等，都对白桦派理想主义的形成和发展起到了诱发和促进的作用。作为白桦派主将的武者小路实笃形象地说："我们在精神上成了世界之子"，所以从这时候开始，日本近代文学"不仅将外国文学、思想作为技巧，而且作为真正的生命来吸收和消化"②。因此《白桦》杂志不仅限于文学，其视野及于整个文艺，比如出版过罗丹特辑、一度筹划兴建美术馆等。惟有绝不涉足社会和政治的问题，比如《白桦》创刊的同时发生了幸德秋水等的"大逆事件"，其他文学杂志都给予极大的关注，只有《白桦》杂志完全没有触及。白桦派同仁，除有岛武郎外，对社会政治问题大都保持一种孤高的态度。到了 1914～1918 年，其间生田长江发表《自然主义前派的跳梁》(1916)，批评白桦运动是"愚呆和过分天真"，

① 伊豆利彦等《日本现代文学史》，第 176 页，三一书房 1954 年。
② 转引自吉田精一《明治大正文学史》，第 281～282 页，东京修文馆 1948 年。

他们只不过是“自然主义的前派”。武者小路实笃起而反驳，双方展开的论争，引起文坛的注目。白桦派同仁乘大正民主思潮之势，更加加强了他们所主张的理想主义、人道主义的倾向。白桦运动进入全盛期，除了《白桦》杂志之外，周围还拥有几十家卫星杂志。白桦运动不仅限于文学，还涉足其他艺术尤其是美术领域、哲学乃至生活领域，还引进了后期印象派艺术，在社会上产生了广泛的影响。

白桦派的主要成员是武者小路实笃、志贺直哉、有岛武郎，以及长与善郎、有岛生马、里见弴、木下利玄、园池公致、儿岛喜久雄、柳宗悦、郡虎彦等。其后诗人千家元麻吕、剧作家仓田百三、洋画家岸田刘生也参加了这一派。

白桦派的基本特色：

一、尊重人的个性和肯定自我，主张人的价值是艺术的源泉。

白桦派首先认为人的主体和价值、尊严是至高无上的。他们以人为中心、人高于一切的理想，要求尊重人性、人的生命创造力和发挥人的自由意志。武者小路实笃在《白桦运动》一文中指出：“白桦运动是尊重自然的意志、人类的意志、探讨个人应如何发挥自己的运动”，“不以个人为基础，则将一事无成”。所以“人类的发展，首先必须是个人的发展”；“我认为文学是个人的工作，这才有意义”。这可以看作是白桦派运动的宣言，也可以说是指导白桦派运动的纲领。

所以，他们以忠实自己、发挥自己作为文学创作的出发点，以艺术始于表现自己，终于表现自己，作为其最高艺术批评的标准。也就是“白桦派的艺术观始终是彻头彻尾地建设

自己和构建自己”①。他们采用自我投射的方法，从多角度凝视自我的内部，从内部自我中吸取灵感，创作艺术和评价艺术。可以认为，白桦派作品的中心思想就是“发挥自己”，在肯定自己、表现自己方面是毫无矫饰，毫无不自然。武者小路的《他的妹妹》（1915）之表现发挥受命运压抑的个性的要求，《友情》（1919）之肯定自然的意志和人的本性与自我；有岛武郎的《一个女人》（1919）之描写觉醒的女人冲破传统道德和社会伦理的束缚勇敢地发挥自我，作为自由人而存在；长与善郎的《项羽与刘邦》（1916～1917）之宣扬相信自己的力量、肯定自己的意志和命运的不可抗拒等等，焦点都是集中在努力揭示忠实于自己，祈求个性自由发展，以达到自我完成的目的上。有岛武郎在《不惜夺爱》（1920）中就说：“人的生活的极致要求，就是自我的完成。完成社会，也就是完成自我。自我完成终究是社会的完成。”如果说夏目漱石立下的座右铭是“则天去私”,那么白桦派的人则相反,是以“则天立私”②作为其信条，是理想主义的个人主义，以实现自我的积极的个人主义为其人生目的的。说白桦派的人是自我的守护神，也许不会言过其实吧。

二、肯定人生,以善为本,主张“为人生的艺术”。

白桦派从肯定个人出发，承认人性中的善，并以善作为其人道主义所追求的最高理想。可以说，白桦派的人道主义是建筑在肯定人生之中来寻求理想之至高内容：“善”，即人类、正义和爱的基础，并成为其艺术的全部真髓。所以白桦派对

①赤木桁平《白桦派的倾向、特质、使命》。《近代文学大系》,第 58 卷《近代评论集》(2),第 134页,角川书店 1975年版。

②高田瑞穗《反自然主义文学》,第 138页,明治书院 1963年。

艺术的态度，既反对自然主义的“无解决”，又反对新浪漫主义的‘玩味艺术’、‘为艺术而艺术’，而提倡‘主张艺术’、‘为人生的艺术”。他们“立私”，始终彻头彻尾建设自己和塑造自己，“目的是使自己更善，从而达到比单纯的美更美，比单纯的真更真。所以他们重视存在于内容的价值，而不徒具形式。长与善郎就指出：“今世无论人如何都没有理由轻视而应尊重人道主义。正义在世上获得势力之时，人道主义才没有必要。人道主义是以正义为目的的”①。他们强调的正义，就是人生的理想——善，即从人生的意义上来评价一切艺术的价值，培育精神要求的艺术。

但是，白桦派这种人生至上主义是将人生与社会截然分割，不加入任何社会的因素，武者小路实笃在《文艺与社会》一文就写道：“文艺必须涉及人生，但是不一定涉及社会。决不涉及社会反倒接近真实。（中略）新闻记者的工作是写不涉及人生的社会，而文艺之士则没有必要写不涉及人生，是完全背向社会，不含社会、阶级、现实政治的观念，并不受它们的制约的。他们实际上没有体验过人生的艰辛，没有体验过厄运，更没有也不想去体验自己与特定的政治思想的结合，所以他们对人生表现出一派乐观的色彩。但他们所使用的“人生”、“命运”这些概念，只不过是他们自己思考中自我的概念。正如久野收、鹤见俊辅指出的“：对白桦派的许多人来说，(他们)与女佣的肉体关系就是最初的深刻的人生问题。如武者小路实笃、里见弴、志贺直哉、有岛生马等，一方面抱有人道主义的理想，一方面又抱有‘小少爷’的实感，不能不懊恼地就抛弃对

①引自本多秋五《白桦派的文学》，第130页，新潮社1960年。

方，也不能继续地负责对方’①。举个具体例子来说，志贺直哉所谓的‘人生’‘命运’，只不过是指‘自己是祖父的儿子’，即为背负着祖父与母亲的乱伦而生下自己的命运的苦恼而已。

尽管如此，白桦派强调伦理的能动性，以人道主义的善作为其伦理原则和道德规范，以自觉个我的要求——积极的个人主义的要求，作为其实现‘尊重自然的意志、人类的意志’的手段，在自然与精神、物质与精神的交会点上，积极而不断地追求精神生活和克服非精神的东西，以达到自己的最高的理想世界——善，所以他们的作品大多宣扬正义、和平和爱，批评人生和暴露伦理的不善，以鞭挞邪恶，歌颂博爱和理想。可以说，白桦派从过去日本文学的重客观世界转向重主观世界，从物质的人生观转向精神的人生观，抱有肯定的、乐观的人生态度。

三、强调‘调和’与‘和谐’，以无抵抗作为其文学的中心思想。

白桦派面对烦恼的人生，站在超阶级的立场上，企图努力寻找减少人生与社会的不合理现象，使自我的发展和社会的发展调和为一。因此，他们在主观上不积极参与社会的变革，而志向调和与社会的对立。武者小路实笃就相信个人与自然、与人类的非对立性，强调发挥个性与‘自然的意志’‘人类的意志’是一致的。他在《白桦运动》一文竭力地主张‘：通过个人和个性、发挥人类的意志，这是今天人们心中无数的问题，但是不了解这一点，就不了解白桦运动。’因而他信仰‘存

① 久野收、鹤见俊辅《日本的观念性——白桦派》，《现代日本的思想》，第22、28页，岩波书店1978年。

在于社会和人的自然性的调和”，“将社会调和在自然之中”。他的剧本《人类万岁》（1922）就是这种“调和论”的典型之作，突出宣扬了“调和是一切美点，不调和是一切缺点”。志贺直哉的《和解》（1917）、《暗夜行路》（1921～1937）等都留下了他的调和论命运观的落影。

他们的调和思想从文学、伦理而及生活。武者小路实笃用自己的财产购置土地创办“新村”，有岛武郎让出自己的土地建设‘共生农园’（原称‘共产农园’，因当局禁止而采用此名），让佃农共同耕作，经营着一种所谓‘各尽天职’的原始共产主义式的“调和生活”，并以此开展一种新的精神运动和新的生活运动，以精神为中心的自我来调和以物质为中心的社会之间的矛盾，建设一个劳动与艺术活动的理想之乡。可以说，白桦派的尊重自我、尊重个性也好，肯定人生也好，其特质显然是附带调和社会发展的条件的。

武者小路实笃用一句话来总括白桦派的特色，他说：

白桦的特色，可以认为是在于发挥自己。自己期望、别人也期望忠实地最大限度地发挥自己。这是白桦的方向，即不以人的生命视作手段，也不想随自己所欲来改变它，而期望所有的人都忠实地发挥自己，可以说这就是白桦。（《白桦运动》）

白桦派的理想主义文学是以人道主义、民主主义和个人主义作为基础的。他们不满于后期自然主义和新浪漫主义对人生的虚无绝望的态度，轻蔑他们在实际生活中追求享乐的逃避人生的卑俗性，认为这种倾向削弱人的意志、感情和思想，是不道德的。他们相信人的生命最具无限的创造力，积极

发挥自我的积极性和主观战斗精神，对于粉碎套在社会和文学上的封建枷锁和一扫文坛的沉闷迷惘的氛围是起着积极作用的。芥川龙之介评价说：白桦派的作家们“打开了文坛的天窗，让清爽的空气吹了进来”(《那时我的事》)。应该说，白桦派确立近代的自我，个性和肯定人生的热情，是反对封建主义遗制、反对旧价值秩序，表达了继续完成明治维新未竟的资产阶级民主主义的强烈愿望，反映了资产阶级上升期市民社会和文艺的向上的气氛、感情和理想，注意艺术的良心和艺术家的气质，并在文艺上发挥了“十人十色”的特殊个性，创作倾向各有侧重。比如，武者小路实笃偏重空想的理想主义，志贺直哉偏向表现自我与现实的冲突，有岛武郎注重从人道主义出发表现社会的矛盾，长与善郎的着力以其阶级的优越感反映青年特有的狂热、自负和正义感等等。

白桦派作家出身于贵族、资产阶级，抱有几分矜持。他们接受了人道主义、民主主义的洗礼，意识到自己的阶级是建立在他人的不幸之上的，对自己拥有的特权抱有一种“罪意识”，同时看到了新兴阶级的力量，从单纯旁观者的角度，同情下层劳动人民。他们中的武者小路实笃、有岛武郎之厌弃自己及周围的贵族式的生活，放弃自己的特权，有岛武郎本人甚至到“共生农园”从事体力劳动 8 年，同时他们在文学上自觉地描写人生与社会问题和不幸的人的遭遇，抱有一定的伦理的责任感，从思想史和文学史的动态分析，是可以找出其进步的积极的意义的。但是，白桦派的理想主义的基础——自由主义受到社会、经济基础的限制而十分薄弱，个人主义思想未充分成熟和发达。另一方面其理想主义是以超阶级的人格价值作为重要的社会结构基础，从超阶级的立场出发，来规划人的关系——自己与人类、自己与自然、自己与命运的关系，却忽视

其中包含的社会、阶级、政治的因素。因而他们没有背叛阶级,而疏远社会,绝对重视个性,以期待自我解放和完成,结果只能像中村光夫所指出的:这是“在文坛的一种温室装置中进行的完成自我解放”。①

随着阶级斗争的尖锐化，社会主义思想的传播，社会主义运动和工人文学、无产阶文学运动的先后展开，这种特质的消极面，就更加明显地暴露出来。他们一方面不满于自己的阶级，一方面又竭力调和阶级、社会的矛盾；一方面同情无产者，甚至宣布“土地私有越来越没有理由存在”，一方面又声称他们“不是肯定一切,也不是否定一切”,而“顺应自己所走的路来进退”;一方面表示放弃自己的贵族、资产阶级特权,一方面又表现出露骨的特权意识，说什么“不能为了对穷者的同情而放弃优者自己的使命”等等对立的两重性格，其致命弱点，就是没有彻底与自己的阶级和阶级观念决裂，而采取一种阶级调和的态度，一种观念性、空想性的对待现实的态度。

这些弱点的集中表现，就是有岛武郎的《一篇宣言》(1922)。这篇宣言这样写道：“我是在第四阶级以外的阶级出生、接受抚育和教育，因此我是对第四阶级无缘众生的一人。我绝对不能成为新兴阶级的成员了”，“今后我的生活无论如何变化，最后我无疑还是属于原来的统治阶级的人，正如黑人无论怎样用肥皂洗擦也还不会失为黑人的道理一样”。他并且为自己的文学立场所苦恼，表示“有的第四阶级以外的阶级的人主张第四阶级文艺”,他“断然不能采取这种态度”。

正如久野收、鹤见俊辅指出的:“白桦派观念论的方法,作为单一阶级内的组织原理是有益的。但是，作为多阶级的组

① 中村光夫《日本近代小说》,第143页,岩波书店1977年版。

织原理就无益了。因为它是以无意识地欺骗人的结果而告终的’①。

社会主义文学运动率先批判了白桦派淡化社会性和强化个人主义的一面，白桦运动的影响开始逐渐减少。参加白桦派的其他一些作家，如江口涣、藤森成吉、中条百合子（宫本百合子）等切身感受到白桦派理想主义的思想和文学的极大局限性，先后放弃理想主义而投身新兴的新思潮派的新现实主义以及其后的无产阶级文学的潮流之中。以横光利一、小林秀雄为代表的现代艺术派的势力逐渐抬头。1923年关东大地震之后，9月《白桦》杂志以出版悼念有岛武郎专辑的形式宣布停刊，至此白桦运动的历史使命也就完成了。

第三节
武者小路实笃

处在白桦派指导地位、人称白桦派思想家的武者小路实笃(1885～1976)，生于公卿华族家庭，入贵族学校——学习院就读。子爵的父亲早逝，寄养亲戚家，开始接触《圣经》和托尔斯泰的著作，倾倒于它们在文艺上所表现的人道主义精神，尤其是托尔斯泰对待战争与和平的思想，视战争为罪恶而加以否定的精神。他甚至模仿托尔斯泰穿朴素的衣服、冬天不取暖、一日一餐，乃至与志贺直哉两人徒步作“困苦的旅行”，以体验穷人的生活。

在自然主义兴起的1906年，考入东京大学社会学系，翌

①久野收、鹤见俊辅《日本的观念性——白桦派》，《现代日本的思想》，第22、28页，岩波书店1978年。

年与同时从学习院出身进入东大的文学爱好者志贺直哉、木下利玄等组织“十四日会”，从事课余文学活动。实笃为了专事文学创作，上东大一年后说服母亲，让他中途退学。这时候，他写了不少感想文、诗和小说，并结集出版了《荒野》(1908)。同时由武者小路主持的“十四日会”创刊《望野》杂志，这便是《白桦》杂志的前身。当时他对待文学的态度是存在矛盾的，有时他说“自己不能为艺术献出自己的一生”（《用自己的笔从事的工作》），有时又说“自己除去文艺工作，不知道还有什么使自己成长的路”（《文艺工作》）。他除了从事文学创作之外，对绘画也产生极大的兴趣，写了许多画论，赞美东西方的大画家。这也反映了他对人生与文学艺术关系的态度。

他在《白桦运动》一文中比较全面论述了人生与文学的问题，其主要论点是：

首先，他强调热爱文学，就要忠实自己的艺术良心。这就要求通过自己来实现人类的意志、自然的意志。他说：

我们理解文学上的立场，就是要承认人类作为整体存在要发展的意志。

我们不知道人类为什么产生，但要承认人类将越来越美好，始终不断地发展的事实。知道一个真理的人，就必须让别人也知道它。一个人真正知道的真理，同时就是人类知道的真理。人类是通过知道真理，通过实际上运用真理才进步的。（中略）一个人经验过的事，同时也要成为别人经验的事。文学的秘密就在这里。

其次，他主张从事文学的目的之一，就是将自己的内心活

动铭刻人类，将爱奉献给读它的人，并接受读它的人的爱。文学作品之感动人心，就是因为最正直地遵从人类的意志从事工作。就是因为最实在最纯粹地发挥了艺术的本能。无视这种本能，即使想创作出好的作品，那也是不可能的。只有发挥这种艺术的本能写出来的作品，读着它，就会忘却文章，忘却时间，忘却地点，完全进入所写的世界。文学要动脑，同时要动心。读到动心的作品，就会接受一种鲜活的感觉。没有鲜活感的文学，就没有作为文学的价值。至少价值不大。

第三，他认为文学的价值，与个人的价值是成正比例的。如果个人没有作为个人的使命，那么文学这种东西就没有价值。作为个人只有得到最出色、最完善的发挥，才能产生真正的文学。个人不发达的地方，是不可能产生优秀的文学的。因此要尊重人类的意志、自然的意志，就要探究个人如何发挥的问题。要自觉地发挥这一点，就要重实感，爱真心和真实，嫌虚伪。人类既是社会的动物，又具有人类的本能。但要感知事物，最终是个人的。不以个人为基础，任何事情都办不成的。比如读书是个人的，要理解它，也是个人的，根据各个人的接受能力来理解。

第四，他赞美天才，认为受人类的意志支配而从事工作的，都可以称作天才。读天才的作品，可以获得无限的喜悦和充实生命，而人类的意志是通过个人和个性才能发挥出来。人类是依靠内在的力量来充实生命，所以必须忠实这种力量，尊重个人和个性，文学必须结合个人的内面生活，以描写内心的要求为主，不能满足于无意义的职业的描写。

最后他特别强调：

我们使用人类爱、人类的意志、内心的要求这些语言，也

许时常被人嘲笑。但是，没有这种要求，就不能产生文学。只有内心的要求，就不能产生语言。不过，语言之所以产生，是因为有内心的要求，没有内心的要求，语言是不能产生的。与此同时，没有内心的要求，文学也是不能产生的。然而，这种要求有各种各样。重要的是，这种要求是强烈的、纯粹的。

这种要求微弱、其他要求就强烈时，其作品就或堕入通俗，或变得肤浅。也容易成为虚假的东西。(中略)因此，要写出优秀的作品，重要的是爱人类的生命，担忧人类的命运。这不仅对人事，而且对自然和其他的兴趣深切也是必要的。

值得注意的是，他在《六号杂感》(1910)概述了白桦派的理论主张：（一）只有通过发挥个性，自己才有存在的价值；（二）从事不能发挥个性的工作，是侮辱自己的；(三）不发挥个性的人，本身就是侮辱一切；(四）自己喜欢的人，都是发挥个性的人；(五)去掉个性，个人就没有尊严。

概括地说，武者小路将发挥自己作为人生的最大目的，大胆地肯定个性，相信个人的意志可以升华为人类的意志，并可以在艺术上找到实现这种理想之道。在他的这种人生观和文艺观的指导下，他的前期创作积极肯定人生，并且对自己抱有绝对优越感。代表作品《天真的人》(1910)、《没见过世面的人》(1912)等，描写主人公崇拜理想的女性，充满自信地与美貌少女热恋或单相思，虽都失败了，但自己还在鼓舞自己，宣称“自己是个男子汉！自己是个勇士！自己的工作是伟大的！自己鼓舞自己未来要成为一个勤奋家”。他在《他三十时岁》(1915)中甚至说“不知道世上有比自己伟大的人”。这种信仰自己的精神一直贯穿在他的剧本《他的妹妹》、《人类万岁》、《爱欲》(1926)等，塑造了众多的“不知绝望的、明朗幸福的”、

"相信爱、相信美、善、真一致的",或"追求人类永恒的理想的"人物形象，热烈地礼赞生命的力量。这期间，他还写了长篇小说《幸福者》（1919）、《友情》、《第三隐士的命运》（1921）和《一个男人》（1923）等。

在这时期，武者小路实笃受托尔斯泰人道主义、理想主义思想的影响，并于1918年选择人道主义艺术的创造者罗丹的生日——11月14日在宫崎县日向地方建立了他的理想之国——新村，与300名支持者在"新村"劳动，过着"原始共产"的生活。武者小路谈及这一运动的意义时就说道："我们皆兄弟，互助互爱，致力于完成自我。我们从现社会的旋涡中，从现社会的不合理的扭曲的秩序中摆脱出来，在新的合理的秩序下重新生活"(《新村的生活》)。他还说："幸福是在我们内在的个人的本能与社会的本能的完全调和中产生的"，"所以，同社会的调和要调和到最大限度"，以达到"发挥个人的才智"、"发挥个人的天职"(《就新村问题的对话》)。

在作者提倡、建设和住进"新村"的第一年写就的《幸福者》，讲述了这样一个故事：法师在教授一批偏僻乡村的僧弟子，其说教的内容，一是关于寺院的必要性；二是关于受到神所爱的人；三是关于幸福的人，传布"最幸福的人是与神同在"的思想，很明显地是指责了世俗化的僧弟子。僧弟子憎恶其"师",对"师"恶作剧,先让一个患麻疯病的乞丐造访"师"庵,"师"让他使用了自己的食具和寝具；他们后让一个似是娼妇的女人去诱惑"师",女人为"师"的品德所打动,成为"师"的崇拜者。最后，"师"庵被人放火，众僧弟子合力扑火，并重建"师"庵。但"师"却突然渺无踪影,只留下被世俗势力扼杀了的"师"的幻影。作者通过法师的人格的力量和信仰的泛神论，宣扬正义、善行和爱都是美的东西，在美的东西中有神在，

在真正的艺术品中有神在。这种理想主义集中表现在法师失踪前留下的信末尾所写的一首短诗上，诗曰：

即使枉然死去，我是幸福的。神啊！
我没有敌人。
神没有敌人。
一切都是为了神的荣光。

代表了白桦派的理想主义的恋爱观和友情观的《友情》，它的主人公、剧作家野岛暗恋友人的妹妹杉子。野岛向挚友大宫谈了这件事，大宫抱着真挚的友情祝福了野岛。大宫经由野岛认识杉子后，也逐渐为杉子所倾倒，爱上了杉子。当大宫发现杉子也爱自己，悟到这样会背叛对野岛的友情，便决计离开日本到法国去。杉子写信给远在巴黎的大宫，表明她感到野岛对她之恋，只是一种“勉为其难的困惑”，野岛虽赞美她却不想理解她。最后杉子为了与大宫结婚到了巴黎。大宫用小说的形式写了自己无可奈何地背叛了友人的故事。这个故事以主人公野岛在日记中写下“我自己好不容易地忍受了孤寂。难道今后还必须忍受吗？我已是孤身只影的人。神啊，助我吧”这样一句话就结束了。其主题突出了自然赋予的东西是不可抗拒的，爱情最终战胜了友情。

《第三隐士的命运》则根据他近三年的“新村”生活的体验，生动地描述了理想与现实的矛盾，以及调和这种矛盾的努力，艺术地虚构了一个求道快乐的美的世界。

长篇小说《一个男人》描写了主人公 3 岁时，他的父亲说过的如果有人好好养育这个孩子，他“将会成为一个世界的人物”这句话，给他很大的勇气和力量。青年期他对自己是不是

“将会成为一个世界的人物”，有过幻想，也有过动摇。他有时相信自己有这个可能性，有时又不信自己有这种可能，这一思想的矛盾困扰着他，他曾陷入苦恼之中。不过，他有了这句话，一生总相信自己的命运，相信自己生命的存在。对一切“限定”挑战，不限定于特定宗教的“信仰”，而追求“无限定的生”。壮年期，他回顾父亲的这句话，觉得这句话强烈地暗示了自己的命运，并成为其自我形成的基础。然而他自己向“无限定的生冒险”的时候，交织着崩溃与祈念的两种对立。从这里出发详细地叙述了自己从接受托尔斯泰的影响，创建“新村”——建立尊重生命、调和人类爱和美的“理想国”以及“自然的意志”的实验场——的这段生活，以及又从托尔斯泰的影响摆脱出来，形成自己的“获得充实的生命”的“发挥内心的要求”的思索轨迹。实际上，这是一部自传体小说，以艺术的形式，栩栩如生地记录了作者自己的人生的历程，作者也就是这样“一个男人”。

这部作品完成于《白桦》杂志停刊的同年三个月后，从此作者的文学逐渐转向强化赞美生命的方向，典型作品就是四幕剧本《爱欲》。它描写作为画家的弟弟与当演员的哥哥的妻子密切交往，哥哥产生猜疑和忌妒，误将妻子杀了的故事，表现了人间的悲剧和恶，但却流贯着他的向来的“无限定的爱”的思想。所以作者这一主题思想是乐观主义的，可以说是顺从了自然的生命力。发表《爱欲》的 1926 年，武者小路离开了“新村”。

总括来说，这个时期是武者小路实笃创作的高峰期，也是取得最大艺术成就的时期，可以说，没有“新村运动”，就没有这样一个时期。所以有学者称他是文学与“新村”的孪生儿。

从 1926 年至 1936 年是无产阶级文学全盛期，新感觉派

等现代艺术派与之对峙，占据着文坛的中心位置。武者小路的理想主义立场和作品主题、风格，与时代不甚适应。在这近10年里，武者小路文学几乎完全被否定，没有报社、出版社向他约稿，成为他的文学创作空白时期。他写的传记文学，除了《耶稣》之外,其他如《释迦》、《孔子》、《托尔斯泰》等,都是在这段时间写就的。文艺评论家亀井胜一郎说：这是武者小路文学生涯最不遇时期，他进入了"传记时代"。亀井还说，武者小路"学习具有不朽价值的古典人物的生活态度，就是回归源泉思想。自我虽说不会抛在无限定的东西里，但让那种东西存在，正是我所谓的思想源泉"①。事实上，所谓"回归思想源泉"，是武者小路面对严峻的政治和阶级的斗争形势，他的理想主义、乐观主义的幻灭而采取的远离现实的一种无奈的归宿。

这期间，武者小路赴欧旅游，实现了他寻访欧洲美术馆的梦，写了许多评论绘画的文章。1939年之后，执笔写了《爱与死》(1939)、《晓》(1942)等屈指可数的少量作品。他已经无法再恢复昔日文坛的地位，因此他宣告：他连死也肯定地接受了。"死虽是生的最终，但爱正是生命最高的喜悦"（《爱与死》）。这时候，曾经是个积极的反战论者的武者小路却用他的笔协助日本帝国主义发动的侵略战争，极力赞美和支持这场侵略战争，说什么这是"为人道、为真理、为正义、为世界同胞的战争"(《赴战之前》)。战后伊始则极力要求维持天皇制，表示所谓"只要陛下,不要美国军队"(《致麦克阿瑟元帅》),还在战后最初的长篇小说《逍遥的人们》中，通过女主人公的父

①亀井胜一郎《武者小路实笃论》,《大正的作家们》(一),第182～183页,英宝社1955年版。

亲的嘴，对女主人公说出这样的话：你的恋爱对象“什么样的人都可以，但必须是拥护天皇制的”，表现了他所坚持的政治立场。因此，1946 年 7 月作为 G 级战犯而遭整肃，至 1951 年才被正式解除。这时期他所发表的《空想先生》（1949）、《真理先生》（1949）等，其笔下的人物，完全脱离现实生活，说教式地宣扬爱和美，制造童话式的理想人物形象。也许是企图为了弱化其被整肃前的强烈的政治性格，又走进与战后现实完全对立的、并不存在的理想世界。

第四节 志贺直哉

志贺直哉(1883～1971），出身于宫城县石卷町世代奉仕相马藩主的名门，自幼举家迁往东京祖父母家，入学习院初等科就读。在学习院中等科、高等科学习期间，受教于内村鉴三长达 7 年之久，却不钻研《圣经》，他接受内村鉴三的至深影响，与其说是基督教的教义，勿宁说是文艺上的人道主义思想，培养了他的鲜烈的好恶感和正义感。 1906 年考入东京大学英国文学系，两年后转国文学系，志向当小说家。于 1908 年写了处女习作《一天早晨》，记述了祖父三周年忌辰的早晨，主人公信太郎由于头晚写作至深夜未能起床，祖母指责他不孝，他与祖母发生小小的口角，最后和解了的故事，这种“纠葛、对立、调和、和解”的模式，成为志贺文学框架的雏形。在这之前，他还写了一篇描写一个母亲拖儿背婴乘火车到网走，在车厢里受到邻座的人亲切照顾的故事的短篇小说《到网走去》，投稿《帝国文学》，未被取用。1910 年中途退学，与武者小路实笃、有岛武郎等创办《白桦》杂志，积极推动“白桦运

动”。当年在《白桦》杂志上,发表了《到网走去》、《剃刀》、《速夫的妹妹》，以及其后发表的《混乱的头脑》（1911）、《大津顺吉》（1912）、《库洛地亚斯日记》（1912）、《为了祖母》（1912）、《母亲之死与新的母亲》（1912）、《清兵卫与葫芦》（1913）、《范的犯罪》（1913)等,以其多彩的创作手法,写了对祖母的爱、对亡母的思慕、对父亲再婚的心情，以及与父亲在人生、艺术问题上的最初对立等。志贺的文学正是从这里出发的。

志贺因选择从事文学道路问题，视察足尾煤矿事件问题，以及与女佣婚姻问题，与其父产生了歧见和隔阂，父子长期不和。直哉离家转辗各地，几度计划要将与父亲不和的事件和这一不愉快事件所带来的苦恼进一步尽情地写出来，但写着写着，笔头运转不能自如。直至他与康子结婚及他们的长女死后,于 1917 年才与父亲达成和解，结束青年期的不安定生活，他才“超越私情”，将这段经历的最初素材文学化，写了多篇自传体小说。最具代表性的是《和解》，这篇作品以冷静的态度和现实主义的手法，描写了主人公与其父从决裂到和解的经纬，对于骨肉亲情和对父亲的抗拒进行了自省，并着意突现了人与大自然的静观，以及人与人和解重要性的主题。在《和解》前后他所写的《大津顺吉》、《一个男人及其姐之死》（1920)，也都是以小说的形式叙述了父子纠葛的经历。前者描写主人公顺吉不从父意与贵族出身的姑娘结婚，却恋上了女佣千代，长年与父亲产生不和的故事；后者叙述主人公违反父意，从事文学工作，还有自己的婚姻遭其父拒绝，父子产生了深刻的矛盾，以及造成的不可收拾的局面，最后主人公留下一封长信给他的姐姐，就渺无踪影。这是志贺抱着与父亲和解的真诚愿望写下的自传体小说的三部曲，有“同木异枝”之说。作家本人也说：“从素材来说，这是一根树干生长出来的

三叉枝'①。

《和解》问世的1917年，也许化解了与父亲的不和，心境平静,他还发表了《在城崎》、《老好人夫妇》、《一对父子》、《11月3日下午的事》等众多作品，与前期作品比较有了很大的变化。志贺从此巩固了在文坛上的地位。最具代表性的作品是《在城崎》，主人公乘坐山手线列车出了事故，到但马的城崎温泉疗伤时，看见蜂群中的一只小蜂在它的伙伴没有注意到的情况下死去、一只老鼠被扦子扎在颈上死去、一只在岸边岩上的蝾螈被他扔石头恐吓时命中死去，生起一种哀寂的感情，观察着这三只小生命的必然的和偶然的不同的死，联系到自己偶然的不死，思考着"活着的和死了的不是两极，两者没有多大差别"的问题。可以说，作者对于这种平常小生命的生与死的观察，不是停留在表面层次上，而是用心来观察，用心灵来感受，用一种东方式的感伤性来透彻地表示了一种对生与死的深刻的意义、对将人导向调和世界的异常感动，以及暗示性地表达了自己对人生的观点。

《在城崎》虽是一篇小说，但却只是平常小事的素描，既没有戏剧性的情节，也没有严密的结构，也可算是一篇精美的随笔；可是说是随笔，它却含有小说的各种要素，运用了小说的种种艺术手段，对生活作出真实的再现，又在事实的框架内发挥了自己的想像力，以更自由和更活跃的艺术手段，创造出独特的小说艺术世界。正如作家本人有时说这是"如实描写的小说"，但有时又说"在我来说，创作和随笔的界限是非常模糊的'②。

①转引自十返肇《五十名作家》，第101页,讲谈社1955年版。
②转引自进藤纯孝《志贺直哉论》,第9页,新潮社1970年版。

志贺直哉的作品更趋向于拒斥丑陋的、不调和的、不自然的、争斗的、动态的东西，而追求美好的、调和的、自然的、平和的、静态的世界，而且往往超越于两者对立的复杂，而求其单纯的统一。但他对虚伪的、丑陋的、不调和的、不自然的东西的拒斥，始终局限在自己实际生活的狭窄天地，甚至最大的拒斥就是对他的父亲。这种追求在《老好人夫妇》和《一对父子》中也表现出来。前者通过一对老好人的夫妻建立了平和的家庭生活，来宣扬调和的人生；后者描写父亲愉快地同意了儿子的恋爱，展现了父子之间的理解和一家的平和氛围。惟一例外的，是《11 月 3 日下午的事》，描写了主人公在秋天的农村，目睹士兵的演习及其所表现的野蛮性，引起了与日常生活不调和的种种感受，用平和的声音发出了人道主义的呼号。

作家以短篇小说见长，惟一的长篇小说是《暗夜行路》。小说从 1921 年开始连载，中途一度中断，至 1937 年完成，前后化了十五六年的岁月。如果从他写了《清兵卫和葫芦》之后，受到夏目漱石青睐而特约他为《朝日新闻》写连载，他开始着手写《时任谦作》算起——尽管最后中途辍笔，志贺本人说，这是“难于超越私情”的缘故。但它作为《暗夜行路》的前身，却已写就了草稿——从酝酿到完成创作，时间就更长了。

这部长篇小说包含了上述自传体三部曲和其他一些作品的素材。可以说，它是集作者一生创作的大成。小说描写主人公时任谦作在母亲死后，与祖父的妾阿荣一起生活，开始志向文学，当他发现自己对祖父的妾产生了性意识的念头后，便到足道旅行去了。在足道期间，他难忍孤独与寂寞，写信向阿荣求婚。阿荣不答应。此时，他知道了自己不是父亲的儿子，而是祖父的儿子，且听闻父亲知道自己向阿荣求婚后，便将阿荣逐出家门，便立即返京。谦作移居京都后，与直子相恋而结

婚，喜得的贵子出生7个月后便夭折。此时阿荣在天津经营的艺妓馆失败，经朝鲜回国时，谦作赴朝迎阿荣，其妻直子与他的表兄发生了关系。他虽然原谅了妻子，但在感情上还转不过来，此时又为阿荣所动心。他为了摆脱母亲和妻子的过失所造成的苦恼，净化自己的混沌生活和自我的精神，便又外出旅行与伯耆的大山的自然邂逅，寻求一种和谐的氛围，以达到自我的心理平衡。他经过自我主义的修炼，身心融进了大自然,寻觅到"通往永恒的路",进入一个包容善与恶、幸与不幸、光明与黑暗的调和世界。故事结尾：谦作下山后就因病逝去，直子赶来，紧握着死者的手，死者的脸好不容易充满平和与宁静的气息。

从这样一个故事，可以看出这是作家自己的生活经历和人生体验。作家本人也说过："很难说明到哪儿止是作者自己，从哪儿起是小说里塑造的人物"①。但作家是在生活真实的基础，作了艺术上的虚构，它们不是实际生活的原本记录——比如作品中有关谦作与父亲的对立是作者的生活真实，而谦作的出生秘密问题则是虚构的——并在其中贯彻了作者强烈的感情和个性。他以冷彻的目光，观察了这种家庭内部以母亲的乱伦和妻子的过失为中心的复杂的人际关系，却有意识地淡化伦理问题，只依靠自己的感受性，一味精细而圆熟地描绘了他们相互的心理反映；同时着力挖掘主人公内心里对人性危机所产生的心理动摇、彷徨和苦恼，以及反省自己的心境，并将作家本人的道德观、宿命观和主人公净化了的自我精神统一起来，塑造了一个达到典型的东方式的求道人物和

①转引自西乡信纲等著《日本文学史》中译本,第327页,香港三联书店1979年版。

这个人物的深刻自觉的形象。作家以大山的黎明景色之美作为全书的压轴，不仅烘托出整个故事终末的平静的氛围，而且展现了最终达到“无”的谛念和东方式的清澄美、调和美的境地。

志贺直哉的文学很少与大社会环境发生联系，一般都是孤立于与世隔绝的小社会——家庭内部，甚或个人的内部世界，来寻找一种保持人性的危机和自我内部安定的平衡机制，追求一种统一在健康表面而内里从分裂到调和的理想世界。而这种分裂的统一者归于‘人类的意志’，最后乃至归于‘人类的命运”。在这篇小说里，他通过主人公谦作的日记就此写下了这样一段感想：

我们知道人类即将灭亡。但是，我们对生活丝毫也不绝望。甚至感到潜藏这种思想的时候，就会生起难以忍受的寂寞。然而考虑到无限而引向奇异的寂寥心情，则是一种与之不同的感受。实际上，我们一方面承认人类的灭亡，一方面在感情上又不能接受。勿宁说，这一事实是不可思议的。这样，另一方面我们又急于寻求尽可能的发达。结果我们有时候就希望不为地球的命运殉死，这种巨大的意志对任何人来说都是无意识地起作用的，难道不是吗？

在这里，志贺通过概念性的语言，表述了他的生活与艺术的基调，就是‘人类的意志’的观点。因此在小说里，他没有着力思索他的道德观，而是托于观念性的语言的旋律，来表现忠实于自己内部意志的内里的调和的理想世界、自己实际生活的狭窄天地。这样就有可能弱化自己的创作力而招来艺术上的不幸，于是他就需要苦苦地在艺术技巧上下功夫，出色地继

承了平安时代物语文学以来所形成的传统，敏锐地把握生活细部雕琢和美的感受性，使其文体雕琢得超凡的精美。因此可以说，从他的文学的最深层部分也可以挖掘到日本传统文学本质性的东西。人们将他称作“小说之神”，究其原因也在于此吧。

写作这部长篇巨作前后，志贺写了一些心境小说，如《万历赤绘》（1933）、《早春之旅》（1941）、《寂寞的生涯》（1941）等。在二战爆发初期，志贺发表过《新加坡陷落》的所谓“祝捷”短文。但他与武者小路实笃不同，很快悟到自己的错误，就不接触战争问题，一直保持沉默，度过了战争的年代。

纵观志贺直哉的一生，他作为白桦派的作家，虽然没有像武者小路实笃、有岛武郎那样展开理想主义的精神运动，但他在文学创作上对青年作家的影响，则远远超于武者小路和有岛两人。有的评论家甚至认为志贺直哉是“日本这个国家的短篇小说最高成就的作家”，“可以说，志贺直哉以后的短篇小说作家，一切都是必须从志贺出发”①。

志贺之所以取得如此高的评价，主要是他面对文坛几度变迁，出现各种主义和主张；面对从自然主义的全盛到向新浪漫主义倾斜的混沌时代，及至其后大正末年、昭和初期阶级斗争尖锐化和无产阶级勃兴的动荡时代，他却冷静地将抱有的理智，与心中燃烧的热情交织，绝对的自我肯定，流贯于其全部创作的全过程，成为其文学始终一如的基调。同时他尽力保持其不易的以个人为中心的内容与技巧的一致，通过个人生活细节来活跃整体生活的技巧，表现了独自的抒情之美。

①谷川彻三《日本文学史概说》(六),讲座《日本文学》,第27～28页,岩波书店1932年版。

他的描写之简洁、素朴而又热烈、纯粹，毫无夸张和娇饰，包含了散文抒情诗的要素，从而形成自己独特的风格、独特的文体，以及完成近代日本短篇小说的独特的模式，牢固地树立了作家的主体。正是这一点，展现了志贺直哉文学的特色，以及确立他在近代日本文学史上的重要地位。

战后的志贺直哉试图突破自己过去既成的主体结构，发表了《灰色的月亮》（1946），写了一个少年工的饥饿的情状和自己无能为力的心境，具有反战的色彩，鲜见地给人一种时代感。但他要进一步超越，显然就存在不可逾越的困难，这是由于他阶级出身的局限，以及他一生创作所设定的狭窄视野的惰性作用所造成的。此后除了写些小品和书简以外，他几乎没有什么新的小说创作，只是过着作为作家的漫长的“余生”了。

第五节
有岛武郎

于1922年发表《一篇宣言》表明自己是在第四阶级以外的阶级出生、接受抚育和教育，绝对不能成为新兴阶级的成员的有岛武郎（1878～1923），作为原萨摩武士、后为大藏省官僚的长子，自幼既受到骄宠，又接受严格的儒学教育和美国人的英语教育。小学四年级，离开父母，进入贵族学校学习院，过着寄宿的生活。在校学习成绩优异，被选定为当时的皇太子（后来的大正天皇）的学友。他喜爱绘画和阅读文学书籍，并尝试习作历史小说。1896年抱着革新农业的愿望，到了北海道札幌农业学校。有两个因素成为武郎生涯转折的重要转机，一是接受基督教的感化，认同世界是由神和恶魔二元的支

配，对于过早受到上流阶级的性诱惑，产生了灵与肉的冲突，作为罪意识问题而在精神上苦苦求索；一是通过传布新教的工作，接触下层社会的民众，培育了博爱的思想和社会的意识。这阶段在北国的自然风土中，卡莱尔、华滋华斯、拜伦的自然、浪漫的诗声深深拨动他的心弦，他开始习作若干诗文，同时写作日记，记录自己精神苦斗的体验。

札幌农校毕业后，武郎于 1903 年起留学美国三年多，接受西方近代个人主义思想的洗礼，尤其是接受美国诗人惠特曼的诗心——歌唱劳动者的精神和平等主义精神，以及诗人、思想家埃默森的尊重个人主义、理想主义的影响，开始从灵与肉相克中解放出来，渴望做一个超越神与恶魔二元支配的“自由人”，并且开始对基督教的信仰产生了动摇，转而接近俄国克鲁泡特金的无政府主义，关注社会主义和唯物史观。他结束留美生活，路经欧洲，在英国会见了克鲁泡特金。回国后一度担任母校的英语教师。同时，与武者小路实笃、志贺直哉等创办《白桦》杂志,开始了文学活动。但他从事创作之初,就显示了他虽然作为白桦派的一员，与同样属白桦派成员的武者小路实笃沉于乐天的空想世界迥异、与志贺直哉囿于狭窄的个人天地也不同，力图在现实生活中探求人类的博爱和社会意识。他在《白桦》上发表的处女作《除锈工》（1910）,就将目光投向社会下层的人物，描写了港湾船坞的一群除船锈工人的种种苛酷生态，并表达了深切的同情，以及批判资产者的非人性和体制的非变革性。之后，又写了《阿末之死》（1914）,描写了贫民窟一个少女的悲剧命运。这些小说是他在国外留学生活发生重大思想转变之后写就的。

有岛通过克鲁泡特金的关系，回国后认识了无政府主义的社会主义者幸德秋水，并接触了早期日本社会主义者河上

肇和“大正民主运动”的推动者之一的吉野造作，接受他们的影响，正式脱离了基督教，参与社会主义研究会的工作，同时发表了短文《两条道路》（1910），流露了自己面对灵与肉、理想与现实、趣味与主义两者对立的矛盾心情，但他坚决反对采取中庸之道，说‘中庸”是诡辩，是虚伪，是梦想。是救世之术”，而主张必须‘两者择一”，但在实践上遇到了许多困难，他苦苦地思索着如何摆脱这种二元的困扰，整合两者的可能性。

在这种情况下，他发表了中篇书简体小说《宣言》（1915），表白了自己的思想信条。故事描写两个男子同时钟爱一个女子，他们通过交换书信的方式，表白各自对友爱与恋爱、艺术与劳动、生与死的看法，以及各自内心的真实和面临不测恋爱的命运。作者的意图在于立足于人的真实与真实的爱，来平和地解决三角恋爱的关系，表现了他的理想主义的一面。

有岛的代表作之一《该隐的末裔》（1917），以北海道严酷的大自然作为背景，以写实的手法，描写主人公佃农仁右卫门，付出了超于常人的体力劳动，而在自然力和社会势力的压迫下，仍无法过上温饱的生活，他将苦楚转到妻子身上，不时粗暴地虐待妻子，显露了他兽性本能的一面。但他发挥了人的野性的生的威力，又抱着对生的执著的信念，与酷烈的自然斗、与社会的奸诈斗，但归终无法战胜面对冷酷的力量，仍然过着悲惨的生活。最后他诅咒了一番农场主，放火烧了小屋，与妻子一起离开了农场。故事结尾是这样描写的：“男女两人像蚂蚁一样细小的影子接近了那片树林，最后被完全吞噬在其中了。”它暗示仁右卫门们永远无家可归地流浪，成为‘该隐的末裔”了。作者在这里除了对自然色彩的夸张之外，就是着力对人物性格的强调，精细地塑造了一个粗犷而又具有自由人性格的人物形象。这部叙事诗式的作品的问世，提高了有

岛在文坛上的地位。

如果说，《该隐的末裔》是憧憬野性的生命力，那么接着发表的《出身的苦恼》(1918)则是通过讲述一个志向当画家的渔夫由于出身的关系，在艺术与日常生活中所碰到的种种苦恼，以及希望从这种苦恼摆脱出来的故事。它强烈地表达作者对生的苦恼而求解放的愿望。《幼少者》(1919)还以父亲手记的形式，通过对于丧母后的三个孩子的爱，表达了对幼小者人格的尊重。

《一个女人》是一部长篇小说，被认为是"明治新文学诞生以来屈指可数的作品"①。它以国木田独步的妻子佐佐城信子为模特儿，信子与国木田独步离婚后，父母双亡，迫于经济困难，准备赴美国与武郎的友人森广再婚，但对她来说，与她斗争过来的"俗物"基督徒结婚姻，是一种挫折和失败。在赴美的轮船上，巧与相识的男子相逢，两人堕入了爱河，遭到世人的非议。此前，武郎写过长篇小说《女人一瞥》(1911)，用西方的思考方式和华丽的文体，绘画式地再现了信子这段恋爱生活，但没有引起什么反响。

然而，信子的这段恋爱生活遭际，对武郎的思想冲击实在是非常巨大的，他不舍割爱这束原始的素材，于是他怀着巨大的激情，用现实主义的手法，重新构建这部《一个女人》的故事，将主人公置于日本的现实中，从根源上探索潜藏在主人公内心生活的各种矛盾，艺术地再现了一个热情奔放的、富有个性的女人——早月叶子追求恋爱的自由，但她的行为不为社会所接受，虽然身处一个孤立的世界，但她仍忠实于最纯粹的爱的本能生活。它反映了一个具有近代自我觉醒的女人的追

①广津和郎等《白桦派文学》，第39页，有精堂1974年版。

求与失败的生涯，同时成功地塑造了一个具有多层挑战意味的女人：向封建的伦理和社会的束缚挑战，向以男人为中心的旧生存状态挑战，向传统的“好女人”标准挑战，向世俗的偏见和伪善挑战，细腻地表达了一个女人对自己的人生选择——追求自我的解放和发展的心路历程。作者以这样一个故事、这样一个人物形象，揭露了社会的偏见与伪善，宣扬其个性自由的思想，蕴含着丰富而朴素的人文精神。

作为这篇长篇小说的这种创作意图，作者在发行这篇长篇小说的广告文中充分地表现了出来。广告文这样写道：

我要无所畏惧地去碰碰丑陋与邪恶，看看它的内里有些什么。如果它的内里什么也没有，就必须否定人生的可能。我虽无力，但我敢于去冒这个险。

《一个女人》不仅是有岛武郎的最优秀的作品，也是日本近代文学最高杰作之一。透过从《除锈工》、《阿末之死》到《该隐的末裔》、《一个女人》，可以看出有岛武郎文学的风格，与其他白桦派作家是迥异的，他以人类爱作为基调，将焦点放在最下层庶民、劳动者的悲苦生活和作为社会地位低下的女性的觉醒上，对他们激起一簇簇感情的浪花。这在白桦派文学中是特异的存在。

《一个女人》受到广泛好评之后，武郎试图将其在小说中关注的这个问题提升为理论，长篇随笔《不惜夺爱》就是他在这方面所作出的一种努力，意图从肉与灵、理想与现实、感情与理性二元论的困扰中解放出来，创造一种没有二元对立的本能的生活。他在这篇具有哲学意味的文章中写道：

人是人。不是野兽。野兽的行为是近于无自觉的，而人是具有非常自觉性的。如果人恶用这种自觉，甚至连肉的爱的要求都没有的情况下，走向外表所观察的野兽的本能的话，那么很明显这不能说是人拥有的本能的全部活动。同时企图从人的本能中理智地分离与野兽相通部分而捏造一个纯粹的灵的境地，那明显地是一种对本能的无端的迫害。

他从《两条道路》的二元论的困扰还于《不惜夺爱》的一元论的思考点，就是将爱的生活视为本能的生活，而当这种爱的本能夺去从外部压迫自我的理智生活时，就会获得完全的个性自由；相反地，理智地分离人的本能生活，就明显地是对个性自由无端的迫害。因而在本能的生活中，存在一元的自我完成的可能性。他说：

人的生活必然的终极要求，就是自我的完成。如同完成社会也就是自我的完成，自我的完成终将成为社会的完成这句话，不是停留在说明现象的轮回相来表达要求本身。

也就是说，如果社会生活对个人的本能的生活产生矛盾乃至进行无端的迫害，就必须改变社会生活本身。这说明他重视本能和自我主义，将本能的生活置于理性的生活之上，以实现个性自由的成长。尽管在艺术上，他强调本能的生活，但在实际生活中，他又常常作出理性的思考——他认识到要在现实世界里寻找实现人类的爱，只有实现社会主义，才能达到真正实现人类个性的自由。

但是，有岛武郎作出这种一元思考的同时，很快又陷入二元的对立与分裂。他在其思想和创作实践达到顶峰的时候，

对日本在俄国革命的影响下兴起的早期社会主义运动，抱有很大的同情，并努力参与。但他理性反省时，又苦恼于阶级的出身和寄生的生活，陷于极度的不安和感伤。他发表了《一篇宣言》，表明他是以改造自己的生活为目的而参加社会主义运动的。在这篇宣言中，他一方面承认社会主义的必然性，支持第四阶级文学；一方面又认为他自己的出身限制，“今后我的生活无论如何变化，最后我无疑还是属于原来的统治阶级的人”，并苦于不能成为第四阶级的艺术家，表明他无力彻底背叛自己的阶级，以为自己参加社会主义运动的大门被完全关闭。

这时期，他的创作力一蹶不振，只写了一些童话，虽曾尝试用新的方法写了《星座》（1922），没有获得成功。这时他又试图按照自己的理想主义的生活原则，为了追求个人的自我实现，甚至放弃其父给他的财产。于是他提出“生产机关不应该是私有的东西，它应该是公有或公共的东西”（《农场解放的始末》)的主张,“解放”了有岛农场的土地,与原来农场的佃户共同建立“共产农园”。这是一种乌托邦的理想。但随着阶级斗争的尖锐化，他的幻想破灭了，万般无奈地留下了这样悲壮的感伤的自白：“我对新兴的阶级是无缘的众生。第三阶级迟早要灭亡。我的力量只限于从内面助长它的崩溃。为了促使它崩溃，就只有留下死灭了。”有岛武郎在这种极度虚无、宿命和绝望中,于 1923 年以同他所爱有夫之妇的女记者波多野秋子双双自戕殉情的方式，结束了自己的生命。

这样，“有岛武郎的文学与生活也成为大正中期以后知识

分子时代的苦闷的象征’①，与芥川龙之介的文学与生活成为“时代不安的象征”一样，都打上了那个时代、那个阶级知识分子的烙印。

第六节 长与善郎与里见弴

在白桦派的主要作家中，继武者小路实笃、志贺直哉、有岛武郎之后，当推长与善郎与里见弴了。

长与善郎（1888～1961）出身于大村藩、维新后明治政府的高级官僚家庭，接受学习院的贵族教育。学习院时代，受到武者小路实笃的《荒野》的影响，爱读内村鉴三、托尔斯泰、尼采的著作，同时受其父对中国古典爱好的熏陶，对东方史尤其是中国历史造诣颇深。他与白桦派的岸田刘生、千家元麻吕有深交。入东京大学就读时，读了夏目漱石的《从此以后》，对文学产生了兴趣，在《白桦》杂志创刊一年后，参加了白桦派。他当时所写的两大长篇小说《盲目的河》（1914）和《他们的命运》（1915～1916），都是首先在《白桦》上连载。前者描写眼看就成功的真挚初恋最终却失败了，后者描写恋爱成功到结婚的故事，它们都突现了一个具有理想主义的青年，忠实于自己的恋爱与结婚，追求向上，以自我的纯粹性向命运挑战的主题思想。这两篇作品都具有自传的要素。但由于内容负载显得简单，艺术上也没有明显的特色，结果未引起文坛的注目。

善郎作为文坛不可忽视的存在的，是发表了剧本《项羽与

①久松潜一责编增补新版《日本文学史》（近代Ⅱ），第658页，至文堂1981年版。

刘邦》（1916～1917），成功地塑造了力量型的项羽和智慧型的刘邦两个英雄人物的形象——他们既有强烈的向上精神和坚强意志，但又都是有嫉忌心和虚荣心的双重性格的人物形象，以及生动地展开了两人争夺天下，结果刘邦打败项羽而一统天下，造成项羽失败的历史悲剧故事。作者明显地赞美了力，并暗喻对项羽的人道主义的同情。因而，它与白桦派剧作家仓田百三的《出家人及其弟子》（1916）并称代表大正时代两大剧作。善郎首先作为剧作家而得到文坛承认，正式登上文坛。

同时，他为提倡白桦派的人道主义精神，执笔写了许多评论和感想文，比如感想文集《求索精神》（1916）、评论集《文明主义者》（1922），作为白桦派仅次于武者小路实笃的评论家和思想家而积极活跃在论坛上。同时，他将这种人道主义精神贯穿在其后的创作实践中。

长与善郎创作中期，发表了中篇小说《青铜的基督》（1923 和长篇小说《竹泽先生》（1914～1925），就充分体现了他所追求的人道主义精神，从而将他的创作推向一个新高潮。《青铜的基督》描写长崎年轻的铸造师、艺术至上主义者裕佐，奉官人永见德太郎之命，铸造一尊遭外教信徒践踏的青铜圣像。裕佐虽然不信奉外教，但却暗恋着外教信徒的女儿莫里加和艺妓君香。也许由于这个缘故，他塑造出来的圣像的哀痛状貌十分的美。官人认定只有对外教信仰倾注巨大的热情，才能将哀痛的圣像塑造得这样美。于是怀疑裕佐是外教信徒，将裕佐连同他所恋的两个情人莫里加和君香一起绑赴刑场，处以磔刑。君香最后呼喊道：“妾不是信徒。这是真的。但是妾不能践踏这尊像！”作者在小说结尾写了这样一段话：“裕佐到最后也决不是天主教徒，他只不过是一介南蛮铸造师！”这个悲剧的故事就结束了。

幕府时代，为排斥天主教，曾采取强迫民众践踏圣母像的办法来检验他们是否信仰天主教，凡不践踏者便被认定为天主教徒而加以迫害。作者是以幕府这一段排斥异教的历史事实为背景，描写了主人公裕佐面对艺术、宗教、政治的选择的苦恼，并以此为中心，展开了他与莫里加的失恋和与君香的肉欲纠葛的故事。可以说，小说不仅艺术地再现了幕府迫害天主教徒的疯狂性和残酷性，表达了对受迫害者人道主义的同情，而且还赞颂了对艺术创作自由和艺术美的热烈追求，以及委婉地表示了对艺术自由迫害的愤懑。正如作者在附记中所说的："这篇小说是基于事实的，但我预先声明，它又不是单纯的历史小说。对天主教的迫害，只不过启发了我的创作。"

1923 年关东大地震，当年 9 月《白桦》杂志停刊,翌年长与善郎征得武者小路实笃同意，与志贺直哉、仓田百三、千家元麻吕等创刊了新杂志《不二》，并在创刊号上发表了《竹泽先生》。这是一部用小说形式表现作者当时的思想的作品，作者笔下的主人公竹泽先生的年轻弟子冢本，在竹泽先生逝世之后，用写回忆录形式，来回顾竹泽先生的人生观、伦理观和宗教观。这与作者本人在"白桦时代"所追求的自我肯定略有不同，其中心思想是宣扬人与自然的调和，以及与自然的内在融合，这是人类的幸福，充满了东方的调和观的色彩。同时，不难看出他也受到尼采的"盲目的生存意志"论的影响，探求从人类的生的苦恼中摆脱出来的路径。可以说，他所表达的这种"安心立命"思想，是东西方文化精神交流的调和的结晶。

战后，他采取与武者小路实笃对战争态度完全不同的态度，对近卫文麻吕的战争政策进行了批判，同时对自己战争期间的态度做了自我的批判。 1956 年他与里见弴访问中国期间，笔者接待了他们，一向具有贵族式自负气质的他对此也进

行了自省。晚年的长与善郎创作意欲不衰，除了小说创作之外，还写了许多评论文章和随笔。特别引人注目的是，完成《我的精神遍历》（1957～1959），纵向大胆直率地讲述了对父母兄姐的爱憎思想，横向交迭式地描绘了他与自己遭逢的师长和白桦派友人的或激励或反对，编织出一部他所经历时代的精神史。它是自传文学，但又运用了某种小说的形式，生动地反映了长与家族的兴衰和近代日本上层阶级的变迁史。

里见弴（1888～1983）是有岛武郎、有岛生马的弟弟，过继给母家，改姓山内英夫。于横滨月冈町出生，自幼随父到东京后，入学习院就读，上该校高等科时，开始在校友会杂志《辅仁会杂志》上发表习作。1909年入东京大学英文系，不久退学，通过其兄介绍参加了白桦派。里见在《白桦》上发表了处女作《阿民》（1910），采用里见弴的笔名。接着连载《你与我》（1913），正式开始他的文学生涯。

他在《你与我》这篇自传性的小说里，写了自己在放荡生活中，受到伦理道德的困扰而苦恼，为寻找一条解决性欲和伦理相克的路而陷入了自我嫌恶的绝望心境，显示了与白桦派主将武者小路实笃、志贺直哉企图离开伦理道德而趋向自我自由的肯定的思想相左，因而遭到志贺直哉的批评，两人甚至一度绝交。作为刚出道的青年作家受到如此的冲击，为了平定自己的心情和整理自己的思想，便于1913年离开东京，到了大阪，并与那里的一个艺妓相恋，并不顾父母的反对而结了婚。这一积极行为的结果，不仅使他的生活获得充实感，而且更加坚定他的道德主义的信念。作家以这一思想生活的经纬为题材,写了《迟到的初恋》（1915）、《夏绘》（1915)和《买妻的经验》(1916)三部曲，生动地讲述了一个青年结束放荡生活，懂得恋爱之心后，为其恋爱的成就而倾注全心身，积极向上的

故事。

为此,他充满自信,发表了作为《你与我》续篇的《善心恶心》(1916),也是以这样一种自我嫌恶的心情,描写主人公追求都市的享乐、放荡的生活,并对这种生活方式生起自我厌倦之情,对青春的善恶相克充满自信的故事。作者这种道义的热情,已开始孕育着他的“真心哲学”。作品的成功,在于他精细地挖掘出主人公对其放荡生活中觉醒所产生自我嫌恶的心理,以及憧憬普通人应享有的幸福的欲望。此后不久,接着发表了《幸福的人》(1917),显示他已经超越善恶相克的苦恼和自我嫌恶的矛盾,开辟了自我肯定的新天地。

在白桦派时代的早期作品中,许多都带有作者自己的影子。作者巧妙之处,就是以流畅的文体和细腻的心理描写的技巧,将自己对幸福主义的自信与道德主义的热情浑然为一地表现出来。

里见弴赴大阪之后,于1919年与小山内薰、久米正雄、吉井勇等创刊同仁杂志《人间》,同时倾倒于泉镜花,创作风格有所变化,增加了浪漫、唯美的色彩,成为理想主义的白桦派的异端的存在。他之逐渐疏远乃至最后脱离白桦派,是这一变化的必然的归结。他接着发表了《今年竹》(1919),描写花柳界的风俗人情,并表达了艺妓作为人,追求自由的恋爱也是一种“自然意志”的主题思想。特别是作为他的中期代表作《多情佛心》(1923),描写了作为作者理想人物的主人公藤代信之脱离伦理道德,直率地承认并始终忠实地实践了自己的欲求的故事。可以说,里见的自我,是以自己的感情的自然作为主要内容。这是他建立在“真心”的哲学思想的基础上,即通过忠实于自我完善,最后达到了完人的境界。

里见的“真心”(まごころ)哲学是承传日本古代文学的

“真实”(まこと,即“真事”、“真言”)文学思想①,以人生与伦理的两者调和的思想作为核心、追求达到伦理主义与唯美主义一致的目的。以《大道无门》(1926)问世为契机，作家抱着一种调和人生的心情，写了主人公三千子以主体的真实作为善恶的基准，她的恋爱一方面受到道德自律的制约，压抑自己真情的流露；一方面又拒斥自制，反对人为性、虚饰性，只要是真情，就无畏于道学家的批评，也无需自觉内疚，肯定原原本本的爱欲。所以三千子以“忠实于自己与生俱来的心来磨炼自己”。这就是作家笔下的三千子支撑自己的恋爱和人生的伦理。这反映作者在这个问题上存在的矛盾，即作者的“真心”哲学存在的两重性。他在追求这种表现“真心”主题的同时，一味醉心于小说结构的完整性和技巧的纯熟性，并且运用到这部小说创作中。

接着发表的主要代表作《安城家的弟兄》(1927～1931),贯穿了作者这一主题思想。故事以作者的长兄有岛武郎和波多野秋子恋爱的故事作为依据，以作者本人与其长兄为此产生的纠葛的真实生活作为基础，对原来的生活现象加以选择、提炼、集中，进行高度的艺术概括而形成一个新的故事：作为自己化身的主人公安城家的老四加岛昌造从事文笔活动，与赤坂一艺妓交往，文吉——其兄有岛武郎的原型——殉情,全家人受到巨大的打击，他悲愤交集。他在逗子的宅邸毁于关东大地震后，举家迁往东京。昌造与赤坂的艺妓关系变得更加密切。此时妻子与书生千叶私通。当他知道后，在哭泣着

①有关日本传统的“真心”(まごころ)哲学和“真实”(まこと)文学思想的形成与发展轨迹,参阅叶渭渠著《日本文学思潮史》,第100～127页、148～164页,经济日报出版社1997年版。

悔改前非的妻子前面，面对这一切不幸来磨炼自己，探求自己内心的真实。

如果说，作者在《大道无门》中对女主人公的批判并不明显，那么在《安城家的弟兄》中将男主人公加岛昌造的爱欲与淫荡明显区分出来，对他的乱伦的伦理的批判则是十分严厉的，甚至昌造的罪与罚是无限的相克。这种反差之大，正是反映了他的“真心哲学”二重性的扩大。

从这里可以看出，里见弴文学所具有的人生与艺术、伦理与唯美的二元性。他的文学出发之初，就开始在“善心恶心”之间摇荡，既想保持道德上的自制，又苦苦地在痴情中折腾，冷彻地谛观善恶的相克，企图从流转的人生中发现一种调和，从中创造出一个“艺术的人生”的调和世界。从本质上说，是人生的伦理主义与艺术上的唯美主义的二元相克，其唯美是执拗于艺术至上性和享乐的精神主义。这充分表现出其文学的重层性，是与他构建在“真心”哲学上的享乐与伦理二元关系相通的。正如三好行雄分析的：里见的振摆最后荡至唯美主义，“这个事实，决不是偶然的。勿宁说，是不离不即的东西。不介入艺术至上主义，‘真心哲学’之确立是不可能的吧。（中略）‘真心’的理念，一方面树立对世俗道德的自我中心的伦理主义，同时另一方面要完成真正在伦理性上统一人存在本身的二重性——罪与罚、神与恶魔、即善心与恶心两极分裂的矛盾——的形而上学’①。

①三好行雄《里见弴论》，《大正的作家们》，第 209～212 页，英宝堂 1955 年版。

第十六章 新思潮派与新现实主义

新思潮派的新现实主义——菊池宽——围绕“文艺内容价值”的论争——丰岛与志雄·久米正雄·山本有三

第一节
新思潮派的新现实主义

新思潮派的新现实主义文学，是在白桦派全盛期的1914年掀起的。这是继白桦派理想主义文学之后成为大正时期的文学主潮之一。

就新现实主义这一概念来说，日本文学史家众说纷纭，还存在争议，也有不承认这一概念的。但基本存在两种界定。从广义上说，包括继承自然主义的奇迹派（如葛西善藏、谷崎精二等）、新浪漫主义（如佐藤春夫、室生犀星等）、余裕派的写实主义（如夏目漱石）、白桦派的理想主义（如志贺直哉、里见弴等），及以新思潮派为中心的新理智派（如芥川龙之介、菊池宽等）和人生派等（如藤森成吉、中条百合子等）。从狭义上说，一般是指推动第三、四次复刊《新思潮》杂志的作家。因为他们对自然主义的纯客观描写持反对的态度，又对白桦派相

信个性全面发展就是善美的理想主义持怀疑的态度，而推崇夏目漱石和森鸥外，主张运用理智的、心理的描写技巧，通过表现现实生活片断的真实，来再发现和再解释隐藏在这片断生活中的人生和现实。所以新现实主义派，亦称“新理智主义”或“新技巧主义”。

《新思潮》杂志最早创刊于1907年10月，由剧作家、小说家小山内薰担任编辑，重点介绍国外戏剧和新文艺的动向，起到了话剧先驱的作用。但杂志不到半年就停刊。事隔三年，1910年9月复刊，仍然由小山内薰担任编辑兼发行人，岛崎藤村担任顾问，杂志刊登了谷崎润一郎的唯美派作品《文身》，显示了反自然主义倾向。到了1914年和1916年，以芥川龙之介、菊池宽为代表复刊第三、四次《新思潮》，除了芥川龙之介、菊池宽外，主要成员：参与第三次复刊的还有山宫允、山本有三、丰岛与志雄、土屋文明、成濑正一、久米正雄、松冈让、佐野文夫，参与第四次复刊的有久米正雄、松冈让、成濑正一。他们与主持第一、二次《新思潮》的小山内薰关系不大，但在反对自然主义和重视戏剧创作和戏剧评论这两点上是相同的。

在第三、四次复刊的《新思潮》上，先后发表了丰岛与志雄的《湖水与他们》（1914）、久米正雄的剧本《牧场的兄弟》（1914），芥川龙之介的《罗生门》（1915）、《鼻子》（1916）和山本有三的剧本《虐杀婴儿》（1919）、菊池宽的剧本《屋顶狂人》（1916）、《父归》（1917）等新作，逐步取代白桦派，占据了文坛上的主流地位，新思潮派才作为一个独立的文学流派而存在。这一派的主要成员，除了丰岛与志雄比芥川龙之介、菊池宽早一步于第二次《新思潮》步入文坛之外，久米正雄、山本有三等也都是由此而登上文坛的。以第三、四次复刊的《新思潮》为阵地的这些作家们，显示了他们的新的特色而被文坛承认。

特别是第四次复刊的《新思潮》和芥川龙之介的《鼻子》，受到文坛重镇夏目漱石的赞赏，对他们来说，是一种巨大的鼓舞。他们中的久米正雄、芥川龙之介、松冈让还参加了夏目漱石主持的“周末会”，将夏目漱石看做是“我们的先生”，经常向先生求教。松冈让甚至认为他们是“将夏目漱石作为第一个读者才开版这份杂志”的（《第四次新思潮》）。夏目漱石几乎成为他们的精神支柱。所以夏目漱石猝然辞世，对他们是重大的打击。第四次《新思潮》于 1917 年 3 月出版了《悼念漱石先生专号》，事实上就停刊了。

从以上的脉络可以看出，新思潮派的新现实主义思潮非常斑驳繁杂，既排除此前或同期的文学中，如后期自然主义的卑俗性、新浪漫主义的颓唐性和理想主义的乐观性，又在继承自然主义的写实、唯美主义的浪漫和白桦派的理想精神，对这三者作合理的整合，并在接受夏目漱石的现实主义影响的新的基础上，创造出自己的艺术个性，显示了其下述的特殊的文学性格。

第一，强调折衷自然主义、新浪漫主义和理想主义，调和文艺上的真、美和善的三者关系。芥川说：“有意无意地想调和自然主义以来循序支配日本文坛的‘真’、‘美’、‘善’三种理想。当然，他们是随着自己个性的发展所向，也许在三种理想中侧重哪一种各有所差异……但总的来说，他们对这三种理想都并不冷漠。我多少地感到他们认为人要安住在缺其一的理想的地方是不可能的。”他又说：新思潮派作家的作品“即使不能说比他们的先行诸作家的作品更深刻，但至少可以说具有更复杂的更丰富的特色”（《1919 年的文艺界》）。菊池宽换个角度表达说：新思潮的基调“虽说是写实主义，但那不是在手法和观点方面，而是在精神方面。我们是带人道主义的理

想主义色彩的……在手法和观点方面是写实主义，而在精神方面是理想主义，彼此都是在相同的泉水里的相同的鲤鱼”（《主流与支流》）。所以，新现实主义很难下一个明确的规定，它对自然主义、新浪漫主义、理想主义有扬有抑，折衷了自然主义的“真”、新浪漫主义的“美”、理想主义的“善”，保持其微妙的平衡。它具备理智、写实、浪漫、理想的近代文学精神，从而形成自己的性格特征。

也就是说，新思潮派文学思想的核心是以理智主义作为基础，是为适应近代个人主义的合理主义新思潮而发展的。它不像新浪漫主义那样耽溺于唯美、追求个人主义的享乐性；也不像理想主义那样狂热于理想，追求个人主义的功利性，而是以理智代替感情，冷静地直面人生和谛视现实，提倡个人主义的合理主义，用个性和自我的理智力量，挖掘复杂的人的心理和认识复杂的社会的世相。

第二，主张从主观上观察现实和解释现实，无论其观察或解释都强调内面的、心理的，而且主题都侧重平凡的人生，表现人生的小故事。菊池宽说：“一向可以理解为艺术是平凡人平凡的观察，平凡的生活的纪录”。所以他们与自然主义的纯客观地描写现实、不加批判解释人生的态度，以及与理想主义采取现实的观照并显示其非凡和天才的态度不同，主要是选择平凡的人生为其描写的对象。

所以，新思潮派的新现实主义接近现实，努力揭示现实的黑暗和平凡人生片断的丑恶。它不像白桦派理想主义那样脱离现实，而是在捕捉现实的基础上，用理智诠释现实，并在虚构中创造现实，以从中寻求自我内在的精神觉醒和对现实的新认识。他们多数作品以理智压抑感情，对现实采取客观的批评，但没有变革现实的积极性，常常与现实妥协。新思潮派

的作家在作品中不仅就现实和人生提出问题，也欲图将艺术与人生结合而显示其特质。

第三，与以上的特征相适应，就是更多地通过历史的现实来寻求题材，作出近代的解释，以此接近现在的现实。菊池宽就主张："在历史的纪录中，虽是平凡地记述，但是一旦将我们的主观投入其中，有时就可以立即浮现出作为光辉似的人生的小故事来。也就是说，用我们近代人洗练了的主观，跟随古人用比较迟钝的感觉生活的脚步走之后，就会发现古人所忽视的人生的宝石在意料不到的地方发出的闪光"（《历史小说论》)。

因此，他们沉潜在个人的心境和陷入细小的身边琐事中，一味追求技巧，挖掘技巧的潜能。

如果说，白桦派没有像自然主义那样系统地建立起自己的理论体系，只是断续地阐述这一派的文学思想和文学主张的话，那么新思潮派更是没有自己明确的统一的文学思想和文学方法，从他们诞生之时起就是按其所需，继承和综合其前期各种思潮和流派的文学理念和方法，成为"一人一派"，并不具备统一的文学运动的实体。也许这正是造成这一文学流派的特殊性格的缘由吧。

新思潮派社会基础，不像白桦派大多出身于贵族、资产阶级，而是像芥川龙之介所说的，是属于中下层，是更接近庶民的社会阶层，看到了资本主义社会所产生的罪恶。他们的人生观是根植在庶民生活圈的个人主义的合理主义之中，多少带有人道主义的色彩。他们的文学以人道主义作为其伦理的基础，探讨庶民面临的细小问题。正是由于他们出身中下层，不像白桦派那样充满乐观主义，常常苦恼于自己的宿命，认为"一半相信自由意志，一半相信宿命论"（芥川龙之介《某傻子

的一生》）。所以，他们在对待人生方面，不像自然主义和新浪漫主义那样否定的虚无的态度，也不像理想主义那样肯定的乐观的态度，而是采取一半肯定一半否定的态度。芥川龙之介也承认：“最光明的处世方法是：既蔑视社会的因袭，又过着与社会的因袭不相矛盾的生活。”在文艺观方面则认为作家“站在马克思的唯物史观上描写人生”，“恐怕并不总是优美的”，所以作家的创作“尽了人力之后，除了听天由命，别无他法”,并且称道“半肯定论”的文艺批评标准,说“如果不用这个标准而去追求真、美、善等等标准，那是滑稽的时代错误”《某傻子的一生》)。

正是小资产阶级这一软弱、动摇的性格，使他们面对阶级对立日益尖锐化，虽然预感到新时代的到来，“攻击现代的社会制度”,却又“害怕他们所蔑视的社会!”(《某傻子的一生》)从而采取一种消极保护自己的态度，将自己封闭在孤独的世界里而深感“漠然的不安”。芥川龙之介于 1927 年追求艺术与人生的一致而陷于苦恼，抱着“希望已达之后的不安，或者正不安时的心情”（鲁迅语）自杀结束了自己年轻的生命，就典型地反映了小资产阶级及其文学的必然结局。久米正雄放弃文学而当了社会名士。贫寒出身的菊池宽在这样一个历史转折时期，虽然在对“时代的不安”这一点上与芥川相似，但他没有采取自尽的方式，而是走上与无产阶级运动对抗乃至最后走上支持军国主义的道路。芥川龙之介在肉体生命上的完结，久米正雄在文学生命上的完结，菊池宽在政治生命上的完结，都是由于他们终究是在现存社会的结构内，不堪忍受软弱的自我和社会的重压，而又无力反抗或无意反抗，最终企图在妥协的局限之中来实践他们的人生意义和文学主张所造成的。他们的作为，是“时代不安”和自我苦闷的象征。他们的

完结，也是新现实主义文学的完结。可以说，新现实主义促使日本近代个人主义文学达到了新的高峰，新思潮派也就成为近代日本文学的最后一个流派。

第二节
菊池宽

在新思潮派作家中，与芥川龙之介雄峙的，是菊池宽（1888～1948）。菊池出身于松平藩的藩儒世家，祖辈菊池五山是幕末的汉诗人。但父亲只是一介小学的总务科科员，养育 7口之家，家境贫困。菊池宽上小学时曾买不起课本而用手抄课本。上中学时，也常常受到交不起学费的困扰。但他好学，将所在地的图书馆的主要图书几乎一览无遗。后来他回顾道：他“作为作家所需的学问，八成都是在图书馆获得的”。他中学成绩优异，虽免试免学费进入东京高等师范学校，但不符合他的专业兴趣，行动放纵，被勒令退学。于 1910年入第一高等学校，又因庇护友人的偷盗行为受过而遭勒令中途退学，未能按照常规由一高步入东京大学，只好上了京都大学英文系。在京大，有上田敏、厨川白村教授，且学校图书馆的英国近代剧藏书甚丰，这是成就他的一个重要因素。他的大学毕业论文《论英国的爱尔兰近代剧》，积极评价了肖伯纳等戏剧大师的人道主义精神。后来他以剧作家登上文坛，也有赖于此。

在京大期间，参加了一高同班学友芥川龙之介、久米正雄等发起创办的第三、四次《新思潮》，并发表了第一部剧本《玉村吉弥之死》（1914）,未引起文坛的注目。《屋顶狂人》、《海上的勇士》（1916）、《父归》发表后,作为他的代表剧作,也未受到

应有的评价。他本想作为剧作家走上文坛，却遇到了种种的困难。直至 1918、1919 两年，他连续在《中央公论》上发表了短篇小说《无名作家的日记》（1918）、《忠直卿行状记》（1918），或以明确的近代自我主义主题思想、或以历史的题材对人生作出近代的诠释，并以简结的故事结构、明快的心理分析、清新的文章作风而赢得文学的声誉，首先作为小说家而正式登上文坛。接着又写了短篇小说《恩仇之外》（1919）、《藤十郎之恋》（1919,后改编为剧本）、《兰学起源》（1921 ）等。他的剧作家地位，反而于 1920 年以名演员市川猿之助上演《父归》收到很好的舞台效果为契机，他的旧剧作受到重新评价才得以确立，并成为近代戏剧创作的第一人。

菊池宽的初期剧作和小说，用知性来重新解释历史和现实方面，与芥川龙之介是相近似的。他在独幕剧方面与芥川龙之介在短篇小说方面，成为新思潮派的“双雄”。其后菊池的剧作不断上演，带来促进日本近代剧创作发展的机运。这时他成立小说家协会，于 1926 年与山本有三的戏剧家协会合并成文艺家协会后，担任第一任会长。

《屋顶狂人》假设一个疯子一旦恢复清醒，可能会丧失现有的乐观性格，永远落入痛苦的悲观之中，以此说明尊重人格和追求合理主义的意义。作为日本近代剧的经典之作的《父归》，以明治末期一个小市民家庭为舞台，描写主人公黑田宗太郎抛下妻子，与情人私奔，20 年后落魄回到家中，妻子不计前嫌和小儿子、小女儿不知前情，接纳了宗太郎的归来。但长子贤一郎忘不了母亲遭遗弃后曾抱着幼小的子女企图投水自尽和自己含辛茹苦地支撑全家的往事，拒绝了父归。但当弟弟去追回父亲未果时，贤一郎幡然地为父子骨肉之情所感动，与弟弟分头去寻找父亲宗太郎。这个故事，向传统的家长主

义挑战，表达了近代合理主义的伦理道德的追求。从这些剧作可以看出，作者从合理主义的观点出发，裁剪现实，使其主题具有鲜明的义理人情的性格。菊池宽在完成写实主义戏剧方面，是建立了不可忽视的功绩的。

与此同时，他就文学与生活的关系、内容价值与艺术价值的关系，以及文学家的人格等问题发表了自己的见解，并形成自己的人生观与艺术观。大致可以归纳以下几点：

（一）强调艺术的洗练不是文学价值的一切，内容是主要的，表现常常是从属的。他说：

文艺作品与其说只有艺术价值就可以，不如说要由这部作品对人生有无价值，即由内容的价值和生活的价值来决定。（中略）我所说内容的价值，就是种种让我们感动的力量。生活的价值就是我们的生活本身回响的力量，我想也可以分为道德的价值和思想的价值。接触文艺作品的时候，我们所求的是什么呢？这决不只是艺术的价值。我们做的评价是什么呢？这决不只是艺术的评价。我们作出艺术评价的同时，还要作出道德的评价、思想的评价”。（《文艺作品的内容之价值》）

（二）主张创作是全人格的工作，要以自身来写人的全体。他提出：

一个作家的人格的价值，与其作品的价值是成正比的。这是我从许多作家和愿望当作家的人的交际中感受到的。(中略)从某种意义上说,比起其他的学问或技术来,人格是最大的关系。所谓创作，是全人格的工作。从一开始，作者的为

人如何就是一个大问题。（中略）写小说是表现人，但小说本身就是其人自身。(《人格与小说》）

（三）排除浪漫的幻影，强调对艺术感到幻灭是致命的，又宣扬艺术是幻灭的证明。他认为：

作家在人生观照上，大多是现实的，而在艺术上则大多又是浪漫的。所谓艺术，有说不尽的微妙。尽管对人生的一切感到幻灭，但对艺术还抱有幻想，我觉得非如此大概就不能成为艺术家。因此，所谓艺术家，只有对艺术的认识，就总觉得有些不安心。当然，作为艺术家，对艺术感到幻灭的话，是致命的。然而正如许多日本作家认为那样，在人生的一切事物中，大概只有艺术是 disillusion - proof（幻灭的证明）吧”。(《文艺流水账》)

（四）反对作家天才主义和由少数人垄断文艺。他强调：

只有少数天才或才子垄断创作权利的文艺的贵族政治已经过去。这个时代是天才纵横地写出那非凡的空想的同时，也容许凡人孜孜不倦地描写其平凡的、然而是与平凡的万人共通的空想。（中略）偏重技巧的时代，也许特殊的天才是必要的，但如今是直率如实地描写故事的时代，普通的人只要稍许努力，正确审视人生并把握正确表现它的技能，就可以了。所以享受创作的愉悦，是凡人的特权。艺术是向全人类开放的,不是天才或才子的占有物。(《作家平庸主义》）

菊池宽突破传统的文学观念，跳出文学传统的窄狭圈子

从纯文学走向大众文学，并用他的艺术观，来指导和规范自己的艺术实践。他以开始连载新闻小说《珍珠夫人》(1920)为契机，逐渐从纯文学的短篇小说转向大众文学的长篇通俗小说的创作,与贺川丰彦的《越过死线》(1920～1924)等一起,促进了从1920年开始的通俗小说的大流行。他于1923年创办的《文艺春秋》成为发表面向大众的通俗小说的阵地。这时期，他为了大众文学在文坛上争一席之地，强调"作家为自己想写而写的，是纯文艺；为愉悦他人而写的，是大众文艺"[1]。为了推动大众文学的创立，他设立扶掖新人的文学奖时，设置纯文学的'芥川奖'的同时,也设置了大众文学的'直木奖",这两奖项至今仍颇具其权威性。

《珍珠夫人》是他的代表作。这部长篇小说描写女主人公琉璃子小姐和青年杉野直也相恋，暴发户庄田巧妙地用其财势迫使琉璃子的父亲破产而陷入困境，并让琉璃子成为他的后妻。琉璃子为报父仇，表面对庄田百般献媚，实际拒绝与庄田过夫妻生活，而且挑起恋慕她的庄田之子与父亲相斗来折磨庄田，使庄田心脏病发作而猝死。之后她又拒绝青木兄弟两人的同时求爱，为弟弟所杀害。琉璃子死后，她的继女美奈子发现在她的紧身内衣上缝着杉野直也的照片并保持了处女的贞节。这是作者受到巴尔扎克的批判现实主义精神的启迪而作的。它有力地揭示了财势的罪恶，热烈赞颂爱情的专一，他笔下的女主人公琉璃子就像珍珠一样纯洁和光彩夺目。作者以琉璃子的命运为中轴，出色地描写了战后日本的社会风俗，烘托其浓重的时代气息。

① 转引自久松潜一等编《现代日本文学大事典》,第636页，明治书院1968年版。

继《珍珠夫人》之后，还发表了《新珠》（1923）、《第二次接吻》（1925）、《结婚二重奏》（1927）等，《新珠》叙述三姐妹对待一贵族子弟的“爱情游戏”的不同态度。《第二次接吻》描写爱恋倭文子的青年村川，在与倭文子幽会，黑夜中误吻了欲夺倭文子所爱的富家女子京子，京子藉此向村川迫婚，村川与倭文子双双投海自尽，村川被救起，在昏迷中喊着倭文子的名字第二次误吻京子的故事。《结婚二重奏》中的青年作家芳雄邂逅女编辑扶美子，见扶美子酷似已逝的恋人，虽然爱上了扶美子，心中仍拂不去旧恋人的影子，扶美子察知此情，便与志趣不相投的另一个男子结婚，芳雄则与一放荡不羁的女演员结合，成为“结婚二重奏”。

从整体来说，无论是历史剧、历史小说，还是近代剧、近代小说，菊池都是借助历史事件或作品人物来表达自己对人生的现实主义态度的。他的作品在表现近代人的自我主义的恋爱观和个人主义的人生观、尊重人性的价值、把握人性内面的复杂性、挖掘心理纠葛和作出主观的解释，以及文章的明快直率等方面，都有出色的表现。诸作在大众文学中独领风骚。菊池宽的通俗小说创作发展到一个新的高峰，他作为大众文学作家，在文艺界有“文坛天皇”之称。

他创刊《文艺春秋》后，积极培养新人，比如小说家川端康成和文艺评论家小林秀雄，都是经他的培养而登上文坛，最后成为近现代文坛的两大家。同时，他对于提高和维护文艺工作者的社会地位和经济权益，推动文学的社会普及工作，以及促进近代日本文学和戏剧的发展等方面，都作出了重大的贡献，在近代日本文学史、戏剧史上占有很高的地位。

菊池作了这样的自我评价：“就我作为作家的价值和位置来说，我本人什么也不说。但是，在普及文艺、将小说及戏剧

与日常生活融合这点上，我相信我的作品是起了相当的作用的。许多人依靠我的作品才对文艺产生兴趣，才注意到文艺与人生的密切的连锁关系。这也是我的自负之一”（《菊池宽全集》第一卷自序，改造社版）。

登上文坛最高领导地位的菊池宽，当了东京议会议员，参加了种种政治活动。同时，以他当时在文坛的领导力量，正面与新兴的无产阶级文学运动产生对立。在第二次世界大战期间，并支持了日本军国主义发动的侵略战争，战后作为文艺界的战争合作者被解除公职，未被解除管制就病逝了。菊池宽的政治生命的丧失，也埋葬了他的艺术生命。

第三节
围绕“文艺内容价值”的论争

菊池宽以“生活第一、艺术第二”为核心的上述人生观、艺术观，主要是与主张“艺术第一”的白桦派里见弴于1920年开始的论争中形成的。这场论争不仅显示了菊池宽与里见弴两人的作家气质、文学作风的差异，实际上也反映了当时文坛上的新思潮派与白桦派的文艺观的不同。论争问题虽然涉及范围很广，但主要问题是集中在文艺作品的内容价值问题。

菊池宽与里见弴于1922年围绕“文艺作品的内容价值”的论争，可以远溯至菊池宽在1920年3月份的《文章世界》上发表《艺术与天才》一文引发的。菊池在文章中反对文学由少数“被选出来”的特权者所垄断，强调“创作的愉悦，是不需要怎样的天才也能享受到的愉悦”。也就是说，作家是不需要天才的，“只要有正确审视人生并正确表现它的技能，普通人稍加努力就可以了”；“艺术是向一般人开放的工作，不是整天叫

喊‘天才’、‘天才’的人的占有物”；如果文坛上只有二三位天才作家，这不仅是我个人的不幸，也是整个文坛的不幸”。

菊池这一“作家凡庸主义”的主张，立即遭到里见弴的反对。里见在《读卖新闻》上著文称，正确审视并正确表现人生的技术，是需要超于技术的特殊的天才。本来无能力从事创作却偏要从事创作，随便地踏上文学的道路，再没有比这样做更危险的了。如果作家没有天才，要将人的平凡生活的记录“最优秀地”表现出来，那是不可想像的。里见还举了这样一个例子加以说明：如果自己是一个陆军大将，有一个弱不禁风的青年来对自己说，我也想当陆军大将，我会警告他这样的体格是很困难的吧。

菊池和里见两人就作家凡庸论与天才论的持续论争，最后发展到围绕文学的内容与形式、素材与表现等问题的“文艺作品的内容价值”的论争。

里见弴从1922年1月开始在《改造》杂志上连载题为《文艺管见》的文章，全面论述了他的艺术观、人生观，当他谈到文艺作品的内容与表现时，只强调了艺术表现的重要性，菊池宽便立即在《新潮》9月号上发表了题为《文艺作品的内容价值》的文章，承认艺术如果拥有艺术的价值，这就是非常优秀的艺术。所以艺术的本能，就是表现。艺术的能事，就是穷尽于表现。表现当然包括魂和心两方面来感动人。艺术的价值和艺术的感动，对人生也并非不必要的。但是，只满足于艺术价值的人，专念于艺术的表现，以让人作为艺术家来尊敬，而实际上这种人钻进了象牙之塔。同时指出：

在文艺作品的题材中，作家不用触及其艺术的表现的魔杖，仍然可以发现许多璀璨的人生宝石。

菊池文章的重点是强调文艺作品还存在艺术价值之外的价值。也就是说，文艺作品让人感动的力量有种种，其中内容的价值，也可以说是生活的价值是相当重要的。内容的价值细分有道德的价值、思想的价值。因此他写道：

我认为艺术之所以是艺术，是依据它有没有艺术的表现而决定。但已经决定了的艺术对人生有无重大的价值，其一就是要依据这部作品的内容的价值、生活的价值来决定。

我的理想的作品，是兼有内容的价值和艺术的价值。换句话说，是我们的艺术的评价及格的同时，我们的内容的评价也及格的作品。

易卜生的戏剧、托尔斯泰的作品，震撼一代人的心灵的原因之一，就是在其中的思想的力量，而不是只有艺术的力量。只埋头艺术而不面对人生呐喊的作家，就犹如藏在象牙之塔而不吹银笛似的。那已是19世纪艺术家的风俗，然还有许多人仍在欣赏它。

文艺是经国大事，我是这样考量的。所以结论是：“生活第一,艺术第二。”

其后菊池宽反复强调这一“生活第一，艺术第二”的文学创作的原则，并将它作为自己的信条。

里见弴立即著文反驳。他在刊于《改造》同年8月号的《驳菊池宽氏的〈文艺作品的内容价值〉》文章，首先反对菊池对文艺作品的价值分为内容价值——内容，以及艺术价值——表现的二元的考察，认为艺术的真谛应归于一元，也就是“内容即表现”。所谓“内容的价值”，勿宁说是“外在的价值”。

所谓“文艺是经国的大事”这种考察是肤浅的，因为“艺术”这个词是不能从风流韵事这样的联想中脱离出来的。其次，讥讽菊池将内容价值分为道德的价值、思想的价值、生活的价值的三分法，认为这样的内容，就会除去艺术，在“哲学”里寻找思想，在“社会”或“历史稗史”里寻找事件，这种捷径是不存在的。如果这是政治家、教育家的语言，会举双手表示赞成，但作为艺术家的语言，就甚为遗憾，令人感到困惑。最后，文章严厉批评菊池的所谓“评价癖”，说在艺术面前，只抱着应付“评价”的心境，这种不幸是绝对致命的。菊池已经成为“艺术的内容店”、“艺术的论客”。他说：

在艺术领域，可以说没有什么表现与内容的区别。表现即内容，内容也即表现。虽然可以这样说，但对我来说，“最优秀”这个词好歹已经成为笼罩一元的境地的赞辞。（中略）就艺术的真谛来说，迄今我的考察是很深入的，这时候我毫无愧色地公开表白我这个惟一的信念——写到这里，“感铭”这个词就出来了。艺术与人的关系，不是“评价”，而是这个“感铭”。

里见的文章发表之后，菊池写了《再论〈文艺作品的内容价值〉——答里见弴氏的反驳》一文，发表在《新潮》同年9月号上。文章着重强调他的《文艺作品的内容价值》所论述的不是文艺的“内容与表现”论。里见将他的“文艺作品的内容”误解为“艺术”，将他的“文艺作品的内容价值”论点误解为“艺术＝内容＋表现”的二元论者、即“艺术的价值＝内容的价值＋表现的价值”，并进行字面上的解释。同时指出里见将“价值”这个词断定为功利的价值，似乎除了功利价值之外，就不知道

世间存在价值了。因而他否定艺术的价值，从艺术接受的只有感铭。这样，一方面接受艺术的感铭，一方面又不承认这作品的价值，就与否定太阳的热能，又坐在太阳下说很热啊一样，是很不合理的话。同时指出作家的艺术表现，应该在对人生最有意义的素材上运作，在与我们的人生具有密切关系的素材上运作。并再一次强调：

我是就文艺作品来说的艺术价值之外的价值（恕赞言一句，不是所谓‘内容’的价值。如果将‘表现与内容’区分，说内容的价值的话，那不是当然成为艺术的价值的一部分吗），姑且可以将这种价值称为内容的价值。也可以将它说成广义的道德的价值，或者对人生的价值、生活价值。还有，如果要穷究这个词，抛开自尊的话，也可以说是功利的价值。

对菊池的再论，里见再没有作出反应。这场“文艺作品的内容价值”论争，在日本近代文学批评史、文学史上第一次涉及到文学创作带根本性的问题——内容与形式、素材与表现诸问题，实际上是人生派与艺术派之争的开端。它引发了其后一系列有关小说技法的议论或论争，比如广津和郎与佐藤春夫、生田长江之间的‘散文艺术论’论争(1924～1925)久米正雄与中村武罗夫、生田长江、佐藤春夫之间的“私小说、心境小说’的议论(1924～1927)；谷崎润一郎和芥川龙之介之间的“结构的美观和诗精神”的议论(1927)乃至现代初期的围绕“形式主义’的论争(1928～1930)等。可以说，这场论争在日本近代文学批评史乃至日本近代文学史上产生过深远的影响。

第四节
丰岛与志雄久米正雄山本有三

在第二次复刊《新思潮》时就登上文坛的丰岛与志雄(1890～1955)，出身于福冈县朝仓郡的士族家庭。在福冈县立中学毕业后,于 1909年上东京就读第一高等学校文科。在校期间担任文艺委员，并开始在校友会杂志上发表散文诗和习作小说。1912年进入东京大学法国文学系，在校期间，与芥川龙之介、菊池宽、山本有三、久米正雄等复刊第三次《新思潮》，在创刊号上发表了处女作《湖水与他们》，讲述一个居住在湖畔过着孤寂生活的寡妇，在晚秋的景色下，与一个暂住那里的青年互相交往，在平静孤独的生活中，掀起青年男女的爱情浪花的情景。小说故事无奇，但作者却用散文诗式的文体，在细微处描写了人的孤独、不安和枯淡的心境而赢得了好评。同年他又发表了《被逐的人》、《恩人》（原题为《他和他的叔父》），前者用独白体写了主人公逃离城市到了山间温泉浴场，与已成为人妻的旧女友相遇，不可避免地产生内心的冲动而陷入种种幻想和幻觉之中；后者描写主人公“他”的叔父知道妻子与别人相恋，便结束两人的关系，到了京都过着独身的生活。两年后“他”夫妻两人迎叔父到东京一起生活，虽未发生任何事件，但“他”内心泛起微妙的心理活动，幻想着会孕育人际纠葛的可能性。这两篇小说已显露作者擅长创作心理小说的端倪。丰岛与志雄作为新进作家很快得到读者的承认而走上文坛。

他对法国文学造诣颇深，翻译了法国大作家罗曼·罗兰的《约翰·克利斯朵夫》和雨果的《悲惨世界》，从中吸收法国文学

的知性的和心理的描写方法，但他没有盲目模仿，而是完全消化为自己的东西，并且有所发展和创造。这一点在这个时期创作的《有生之年》（1917）、《苏醒》（1918）、《生与死的记录》（1918）、《愚昧的一日》（1920）、《反抗》（1921）、《明月》（1922）、《荒野风雨》（1923）、《人间繁荣》（1924）等，就集中地表现出来。作者在法国文学知性的基础上，融合抒情，构建传统的神秘的幻想世界，但又没有趋向唯美，而是以时代的现实作为母胎，使理智和幻想结合，两者达到无间的融合，从而形成自己文学的独特性，显示了他与其他新思潮派作家不同的文学作风。其中具有代表的作品是《反抗》和《荒野风雨》。前者描述一个大学生为了压制自己暗自对恩师妻子的爱慕之心，而将心转向一个咖啡馆的女招待；后者揭示一个为了结束“无目的的生活”的青年，为了一个女人，迟疑于是否去九州矿山劳动的心路历程，从主人公的心理变化中，反映人的爱情和人际的关系。其后他的创作都是沿着这一文学基调而发展的，严格地说是贯彻始终，基本上没有发生明显的断层。

江口涣归纳丰岛与志雄文学这一特色是：“丰岛氏的世界，在透彻的理智与纤丽的感情柔和地融合这点上，是恍如月光般清彻的世界。是完全可以与那个世界的清澄而平静的、梅特林克的象征世界相比拟的世界”（《文坛大趋势和各作家的位置》）。

作家中期的创作趋向多样化，小说方面发表了含有自传因素的《丑角》（1935），反映知识分子在现实生活中的不安心情 创作集《白色的早晨》（1938），从小恶魔的不同的视角出发，象征性地描写了城市的 6 个知识分子在当时环境下生存的心态，所以集子的副题是《小恶魔集》，收入《南先生的恋人》、《坂田先生》、《女人与帽子》、《潮风》、《雾中》、《白色的早

晨》等。这些作品都是以其独特方法，反映了30年代的情势下知识分子的不安感，以及人生的种种世相，落下时代的影子，有其存在的意义和价值。此外还发表了许多随笔、评论、童话、戏剧和译作，包括合译《一千零一夜》等，也显示其独自的风格。

战争期间，曾到中国旅行，获得素材和灵感，以“近代传说”的形式写了《白塔之歌（1941）、《秦的忧郁》（1944），从一个侧面也反映出亚洲的忧郁与苦恼。战后积极参加社会活动，与中日友好协会关系密切，担任了日本笔会干事长等职。晚年的代表作有：《浊酒的幻想》（1952），用现实与幻想结合的形式，描写中国人和日本人的精神交流。还有短篇集《棠棣之花》（1953）等，显示他重新燃起小说创作的热情。

如果说新思潮派的性格特色是“一人一派”，那么丰岛与志雄这“一派”——理智与幻想结合的性格特征，突破传统的文学概念，超然于时代的流行，更是前无先例，后无继者。尽管他本人也未能充分展开这种独自的文学技法，但却自始至终一人独自走着自由之路。

久米正雄（1891～1952）是与菊池宽一起走上新思潮派的文学道路的。他出生于长野县上田，其父是小学校长，因校舍失火，烧毁了天皇像，负有责任而自杀身亡。这时7岁的正雄，随母迁居福岛县安积郡母亲娘家，上小学、中学，受教师影响，爱习俳句，后师从当时俳坛名家河东碧梧桐，被认为很有前途的新俳人。1910年由于学习成绩优秀，所在中学推荐免试升上第一高等学校英文系，与芥川龙之介、菊池宽同班，当时写有俳句集《牧歌》（1913），并对戏剧产生了浓厚的兴趣。参与第三、四次复刊《新思潮》。最初发表的处女剧作《牛奶的兄弟》（后改题《牧场的兄弟》），以东北农村为舞台，以雇工

罢工骚动为背景，讲述了兄弟两人围绕工作态度和恋爱纠葛而发生的故事：兄长饲养的牛群患痈疽病死去，他所经营的牧场陷入经营上的困境，遂做起牛奶、奶酪的黑市买卖，还非分地恋慕起弟媳来。弟弟指责其兄的不法和不道德的行为。其兄自暴自弃，放火烧仓库，自己跳入火海自尽。这一处女剧上演后获得好评。之后还发表了抒情剧《梨花》(1916)和反映农民生活的剧本《阿武隈情死》(1916)等，翌年，与芥川龙之介一起又师从夏目漱石，执笔写了短篇小说《父之死》(1916)，刊登在第四次《新思潮》创刊号上。这是根据自己的记忆，以现实主义的手法而写的父亲自杀悲剧的小说处女作。但它又不仅是久米的小说处女作，而且也是久米“人生的处女作”（创刊号《编辑后记》）。也可以说是人生纪录小说的萌芽。同时还写了《赛艇》(1916)、《艳书》(1916)、《选任》(1916)等多篇反映一高、东大学生时代生活的短篇小说，从此舍弃作句而专事戏剧和小说创作，作为新作家而受到文坛的注目。他与菊池宽同年发表处女作，走同样由戏剧而小说、由纯文学而大众文学的创作道路，但他却幸运地比菊池早成名。

1916年大学毕业。他与松冈让同时爱上夏目漱石之女笔子，在恋爱失意后，他为抚平自己心中的伤痕，离开东京回到了故乡居住了一段时间。为了自己的文学前途，又重返东京，由菊池宽推荐，在《时事新闻》上连载最早的新闻小说《萤草》(1918)，反映了作者本人这段恋爱失意的生活体验。与此同时还将此前发表的《考生的日记》、《赛艇》、《艳书》、《母亲》、《嫌疑》等10篇短篇小说结集出版了短篇小说集《学生时代》(1918)，以其轻快的感觉和清新的手法，描写了青春时代的喜乐与悲哀的感情生活。同时期，与小山内薰、吉井勇、久保田万太郎、长田秀雄、里见弴等，开展戏剧改良运动。这期间，他

发表了以社会问题为题材的剧本《地藏经的由来》（1917）、《三浦纺纱厂老板》（1919）等，并与里见弴一起创刊《人间》文艺杂志，确立了他的中坚作家的地位。

长篇小说《破船》（1922）以自己与夏目漱石之女的恋爱失意生活为题材。小说作者用感伤的笔调，描写了主人公小野与杉浦是好友，老师胜见辞世后，在处理胜见先生善后的过程中，小野爱上了胜见的长女冬子，在师母面前公开向冬子求婚，并获师母的同意。胜见老师的弟子之间恰巧流传对小野不利的批评，此时杉浦又爱慕了冬子，加上小野将向冬子求婚的事小说化，引起了师母的不满。最后师母在杉浦面前，宣布了中断小野和冬子这门亲事。故事充满了多愁善感，在作者的小说中，这是最具艺术性的一部作品。晚年的久米雄还发表了同样题材的长篇回忆录《天与地》（1947），捕捉了生的哀愁，更含感伤的情调。

作为一个有良心的知识分子充分发挥了他的文学社会功能，比起包括菊池宽、久米正雄在内的其他新思潮派作家来，占有更重要位置的是山本有三（1887～1974）。山本在《新思潮》上发表了《淀见藏》（1914）之后，埋头于近代戏剧的研究，并翻译了斯特林堡的剧本《死的舞蹈》，其后创作了三幕剧《津村教授》（1918），经由丰岛与志雄的推荐，在《帝国文学》上发表，为他作为剧作家走上文坛开辟了道路。

山本有三是枥木县下都贺郡的宇都宫藩士家庭出身，家道中落，小学毕业后，到东京当过和服店徒工，上过英语学校和正规中学，经过三次考试才进入第一高等学校文科。他以走访经历1907年大罢工的足尾铜矿为契机，写了第一个独幕剧本《洞穴》（1910），在当时文坛鲜见地以矿工为主人公，反映了他们的日常劳动与生活。1912年始上东京大学德文科，与

丰岛与志雄、芥川龙之介、菊池宽、久米正雄等创刊第三次《新思潮》。29岁大学毕业后，曾先后担任过舞台监督、早稻田大学讲师、明治大学文艺系主任、《戏剧新潮》编辑主任，同时一边从事创作。他对当局的检查制度和国语读本的军国内容，提出了严正的抗议。1933年他被当局以向日本共产党提供资金的莫须有罪名而一度被逮捕入狱。

确立山本有三剧作家地位的，是他继《津村教授》之后又写了《生命之冠》(1919)、《虐杀婴儿》。这三部剧作先后搬上舞台，对于戏剧创作和新剧运动的高涨，起了很大的促进作用。

山本有三的剧作深受斯特林堡和易卜生的影响。作为成名之作的三幕剧《生命之冠》的剧情是：主人公有村恒太郎凭着良心，按合同规定，为制作英国定货的5000箱一级品蟹肉罐头而奋斗。但出口商片柳设法加以阻挠，致使恒太郎面临原料来源的困难。他的弟弟钦次郎劝他使用禁捕的子母蟹，他拒不做违法的事。此时风间表示愿意提供蟹原料，但附加了娶他的妹妹为妻的条件，恒太郎严辞拒绝。这时制罐公司又通知罐器涨价，他期待协助贷款的老友、银行职员麻生察觉这个事态，突然失踪。恒太郎为了遵守商业道德，决心即使面临破产，也要用高价购入蟹原料。半年后，恒太郎破产了，他痛哭着向一家人谢罪。钦太郎不禁慨叹：“正直的人，为什么会遭到这样悲惨的命运呢?!”剧名取自《圣经》上的“若汝至死守忠信，那就赐汝我生命之冠”一句，并以此句的精神作为全剧的主题思想，与不顾职业道德的片柳和利己的风间、麻生作对比，热烈地赞颂了恒太郎的诚实、正直、善良、积极是“生命之冠”。

独幕剧《虐杀婴儿》是山本有三的代表剧作，叙述女工杉

原麻在一年半的时间内，丈夫和两个孩子病逝，家中还上有老人，下有病婴，难以维持生计，走投无路，将自己的婴儿杀死，以免婴儿在世上遭罪。奉命办理此案的小山警察，家中也发生妻儿生病无钱医治而逝去的厄运，自己也备受贫穷煎敖的辛酸。在审讯中，小山十分同情犯人杉原的境遇，产生了情与法的矛盾冲突。作者并且将这一冲突提升到生存与法律冲突的问题，将全剧推向高潮。作为新思潮派的作家，山本没有像其他同仁那样耽于纯技巧主义，也没有沉于白桦派那样以理想主义精神来调和社会矛盾而表现出来的感伤，而是从人道主义的立场出发，以现实主义的手法，忠实地反映了第一次世界大战后不景气时代日本的社会世相，从正面有力地揭示了对社会的不平和人格价值的不等，并表示了他的极大的愤懑。在新思潮派中，其作品的新写实主义的风格，较接近芥川龙之介的艺术倾向。《虐杀婴儿》一剧的上演，产生了很大的反响，两度改编拍成电影。它在日本近代戏剧史上占有重要的位置。

山本在这些剧作中怀着强烈的社会正义感和对弱者的本能的爱与同情，暴露了社会存在的矛盾和问题，但未能进一步指出解决这些矛盾和问题的道路，在理想与现实相克中最终走进了死胡同。因此他的剧作由社会剧转向了历史剧，写有不同历史时代的《出羽国守坂崎》（1921）、《指曼缘起》（1922）、《海彦山彦》（1923）等，其中《志同的人们》（1923）、《西乡和大久保》（1927)等一些历史剧，反映了维新的历史进程中面临的个人的诚实与道义的问题。此外还写有近代剧《双目失明的弟弟》（1929），《女人哀词》（1929）等，大多是塑造人物在正义与善丧失的异常环境中产生两种对立性格和交错的心理，最后造成特异的性格而发展为悲剧，继续苦苦地对社会问题进

行探索。

初期、中期从事戏剧创作的山本有三，中期开始写第一部长篇小说《想活而能活的人》（1926），由于当局的政治干预，被迫中断连载。以后，他就将主要心力倾注在运用其戏剧富于变化的构想和对现实把握的经验创作长篇小说上。特别是《波浪》（1928）发表后，受到了好评，后连续著有《风》（1930～1931）、《女人的一生》（1932～1933）、《直面真实》（1035～1936）、《路旁的石》（1937）等代表作。

《波浪》描写小学教员见并行介半生犹如波浪的恋爱与人生的曲折经历。他侵犯了普通小学三年级女教员君冢绢子，对自己的过失深感内疚，遂决定与绢子结婚，以弥补自己的过失。绢子婚后，却与一个名叫濑沼凉太郎的青年相恋，曾一度离家出走。绢子产下一男婴后就病逝，行介将男婴阿进托给独身女人高子抚养。但阿进的父亲是谁成为他心中的疑团，在苦恼之余，与高子的妹妹袭子邂逅。行介虽有警戒，但最后还是被袭子的魅力所动，两人建立了很深的关系。后来行介知道袭子已另有恋人，便与她疏远。这时，阿进已长大，行介将他接回自己身边，虽未解疑，然已作为自己的儿子、也作为全社会的儿子来对待，对于自己的过失仍然耿耿于怀。作者通过这个故事，提出男女恋爱、父子爱情的矛盾问题，以及以主观的善心来解决这些个人的生活矛盾问题，作为他对待人生的一种态度。这种态度虽不算太积极，但却是诚实的。

山本这种以主观的善心来解决人生的矛盾问题，仅限于个人的，而不包括社会的矛盾问题。他最长的长篇代表作《女人的一生》就是一个例证。它作为一篇知识型女性的人生记录，记述了女主人公御木允子在女校寄宿，与加贺美弓子结为姐妹之交。允子和男生昌二郎相好。他们约弓子一起去找公

寓，不料弓子和昌二郎一见钟情，并很快订了婚。允子并没有为此而受挫，三年后成后一名女医生，与一位名叫公庄的德语老师相遇相恋。有了身孕的允子始知公庄已有患病分居的妻子，她没有听从公庄的流产规劝，而将男婴产下，取名允男，并亲自抚养。一日，昔日的弓子出现在允子面前，在弓子的要求下，允子为她做了堕胎手术，为此而遭起诉，失业了。公庄对允子与昌二郎保持联系而不悦，幸好允男的存在，才使两人得以和解，倾心教育允男。允男长大成人，积极参加左翼运动，遭父母反对而潜入地下活动。公庄病逝，允子在回公庄家乡的车上与昌二郎相遇，昌二郎知晓原委后，安慰道：孩子不仅是属于父母的，也是属于社会的。允子豁然开悟，选择了一条自立生活的路，将自己的医术奉献给下层阶级的患者。

这女人的一生，最后的转变，看似偶然，如果与时代的背景联系来考虑，就不难发现其必然性。作者让允子最后悟到了孩子是属于社会的，自己也是属于社会的，自然要投身于有益于社会的工作。这种对主人公允子和允男的人生的积极肯定，可以窥见作者受时代的影响，不是全然从“主观的善心”，而且也从自由主义的正义立场出发，来处理伦理和社会的问题。可以说，山本对人生的诚实态度，反映了他抱有强烈的正义感，不回避近代人和近代社会面对的矛盾，并且企图用人道主义来解决这些矛盾。正因为如此，他被称为无产阶级文学的同路人。

作者笔下的行介、允子的诚实的人生态度，在《直面真实》、《路旁的石》等的主人公身上，变换着不同的形式而得到继承。它们的故事大多是描写知识分子在时代的苦恼中探着人生的道路，也是有机地交织着社会性和伦理性的。他的小说，都是描写日常的生活，然而其艺术创造的高超，在于他能

从多角度审视一种现象，并从诸多关系的组合中加以捕捉，平凡中展露其非凡，单纯中显现其复杂，从而充实无宕迭的内容。《路旁的石》是一部自传体小说，以一个贫寒而心怀大志的青年在富人的压力和世俗偏见下，艰难奋斗的精神来反映人生道路的艰辛。故事描写了作者化身的少年爱川吾一家道中落，未能升人中学，当了和服店的徒工。父亲因诉讼的事，到了东京。母亲故去后，吾一到了东京，发现父亲下落不明，无所依托，当了印刷工，并在偶然机会遇上的小学时代的老师的帮助下，上了夜学，好不容易带来一线光明……故事写至此，爆发了日本侵华战争，就被迫停笔了。

战争后期，他所写的剧本《百袋米》(1943)还间接地批判了军国主义，反映了山本有三的正义感的升华。

第十七章 芥川龙之介

生平与世界观的形成——文艺观与两种“呼声”——历史小说的艺术价值——晚年的创作及《河童》——芥川龙之介生命的完结

第一节
生平与世界观的形成

芥川龙之介（1892～1927）是新思潮派的主要作家，与夏目漱石、森鸥外被认为是“形成（日本）现代文学教养的基础”[①]，他们三足而立，将日本近代文学推向一个新的高峰。

龙之介原姓新原，别号柳川隆之介、澄江堂主人、寿陵余子、我鬼（俳号）。其父新原敏三出身于山口县玖珂郡贺美畑町，代代任村长。敏三在戊辰之役从戎，家道从此中落。明治维新后，上东京经营乳业，在新宿和筑地拥有牧场。其母阿福，原姓芥川，在他出世9个月（一说7个月）发疯，之后龙之介为生母家收为养子而改姓芥川。他与疯母相伴十年，“一次

①大冈升平《芥川龙之介》的解说，《日本文学》（29），第518页，中央公论社1964年版。

也没有从自己的母亲那里感受到那种像母亲似的爱”（《点鬼簿》）。这件事被芥川认为他的“人生悲剧的第一幕是从（他们）成为母子开始的”。这一境遇给龙之介的一生投下了不可磨灭的阴影。同时芥川家世代为士族，对文学艺术怀有浓厚的兴趣，饶有江户文人的家风。尤其是养父爱玩弄南画、盆栽、俳句，江户人洒脱纤细的美意识自然成为这一家的规范。因此在家庭的熏陶下，他从少年时代起就爱读和汉文学书籍，尤其是汉诗，喜欢南画和古董，培育了他的艺术素养和文学气质。

龙之介自幼身体孱弱，性格懦怯，上普通小学、府立中学时经常受同学欺负，养成怪异的孤独癖。 但他聪颖过人，已经手不释卷地阅读马琴的《八犬传》、近松的江户小说，以及中国小说《西游记》、《水浒传》、《聊斋志异》等翻译作品,并且开始习作俳句，与同学组织文学社团“流星社”，创办小杂志《流星》，自任编辑，以溪水、龙雨等笔名发表感想文、童话故事。他对平安朝末期的木曾义仲的故事特别感兴趣，当时所写的《义仲论》，表现了对超越当代道义的木曾山间人的无限的憧憬。因为芥川本人生活在江户庶民区，养成他“直情径行”的性格。他周围的气息与木曾山间那样的野性气息是不尽相同,他自己的素质与木曾山间人的‘野性儿’‘自由儿’‘热情儿”的质素有背反的一面，但也有其共通的一面。他在文中表现的对木曾山间养育出来的源义仲的赞美与讴歌，也是自我心路的流露。从这篇文章已显示了他早熟的文学才华，可以成为打开芥川的人生与文学的根本问题的锁匙。

他从府立三中于 1910 年 9 月 19 岁上，以优异的成绩被保送升上第一高等学校文科，过着寄宿的生活。他更广泛地涉猎文学和历史书籍，其中十分钟爱泉镜花、夏目漱石、森鸥

外的作品，几乎一览无余。而且他将读到和听到的怪诞故事记录下来，集成《椒国志异》，还积极参加各种课外读书会、文学研究会，经常参观画展、听音乐会，并陶醉于唯美派诗人，模仿唯美派诗人北原白秋、吉井勇作诗。1913 年以全班第二的成绩毕业于一高。同年 9 月顺利地考入东京帝国大学英文系。在校期间，生父家和养父家事业失败，家庭的生活重担过早地落在他的肩上。他甚至要预支稿费才能维持正常的生活。再加上姐夫家失火，倾家荡产，姐夫自杀身亡，他又背负起姐夫留下的高利贷的债务。沉重的生活负担，使他心力交瘁，患了严重的神经衰弱症，到了不服用安眠药不能成眠的程度。过量地服用安眠药，又造成了幻想症，食欲不振，患胃病、痔出血、神经衰弱症，使他本来已经孱弱的肉体更加衰弱了。

上大学翌年，他爱上了生父家的小保姆吉村千代，写了《我的性生活》，记录了自己的青春的觉醒。但芥川的初恋，遭到养父母的反对，他感到自己作为养子的不自由，是养父母出于自私而反对的，由此而怀疑养父母对自己的爱也是出于自私，乃至怀疑“没有自私心的爱是可能的吗？”于是慨叹他“不能跨越人与人之间的障碍，不能愈合落在人身上的生存的苦恼和寂寞”(1929 年 3 月 9 日致恒藤恭书简）。可以说，这短暂的初恋遭人为的阻挠和旧道德的重压以失败而告终，给他的人生观至少带来以下两点强烈的影响，一是以为人是丑恶的、利己主义的。他既怨恨周围，也怨恨自己，更加加深他的厌世思想。二是助长了本来的孤独的性癖，企图回避现实而沉溺在幽默滑稽的古典世界。

在恋爱失意之时，他更耽于书海，企图忘记自己的痛苦。这一时期，芥川对社会科学，特别是社会主义和无政府主义抱有很大的兴趣，对社会和历史的发展表示极大的关心，并且更

加如饥似渴地读起西方文学来。对从莫泊桑、法朗士、斯特林堡到托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基表示了极大的关注，贪婪地阅读他们的作品，并动手翻译西方小说。大概读了托尔斯泰的《战争与和平》，感佩得五体投地。芥川的读书生活，对他后来的小说创作有很大的裨益。

芥川龙之介的读书范围是非常广泛的，他从古今东西、和汉和洋的典籍中的多姿多彩事件和人物中受到启发和刺激，结果在其后他的小说创作中展示了极其多彩的变化。芥川自己说过："端坐面对他们的作品时，他们的灵魂就像旋风似的而来，充溢了自己的书斋。我感到生的勇气，诚然是在这一瞬间"，"他们活着而苦战，我岂能折戟挫盾呢。我感激他们鞭策我去写小说"。他认为他在苦恼于善恶对立的观念中，"开始在精神上接受了革命"（1914 年 11 月 30 日致恒藤恭书简）。正如伊豆利彦所说的，"芥川精神上的革命和对新的艺术的开眼，是生命的发现，是人的发现。芥川被固定的善恶观念所捕捉，苦恼于这种对立的纠葛，芥川在超越了这种善恶的激烈的生命燃烧中，发现了人生，发现了艺术"①。

1914 年和 1916 年，在久米正雄、菊池宽等人的影响下，参与筹划第三、四次《新思潮》的复刊活动。在他作为第三次《新思潮》同仁的前后，许多文学家都志向于唯美、象征之风，比如诗歌方面有北原白秋、三木露风、吉井勇、高村光太郎等，小说戏剧方面有永井荷风、小山内薰、谷崎润一郎、久保田万太郎，三方面兼及的有木下杢太郎，他们追求西方世纪末的艺术的方向，大大地刺激了芥川对文学创作的热情。大学一、二年级就发表了处女作《老年》（1914）、《青年与死》（1914）、《丑

①伊豆利彦《日本近代文学研究》，第 103 页，新日本出版社 1979 年版。

男子》（1914）,以及《丑八怪》（1915）、《仙人》（1915)等 ,迈出走进文坛的第一步。因此不能说芥川与这一唯美颓唐的世纪末思潮完全无缘。

接着芥川发表了《罗生门》、《芋粥》（1916）、《手巾》（1916），出版了第一创作集《罗生门》等，但他仍没有意识要当个专业作家。1916 年 7月大学毕业后，一度在海军学校任教员等职。后作为每日新闻社之友，获得固定的收入，便辞去教职。他受到当时反自然主义两巨匠森鸥外、夏目漱石的直接影响，学习他们两人引进西欧小说的方法和技巧，并具体应用于日本的现实中，对西欧式架构的小说有所创新和发展。尤其在第四次《新思潮》创刊号上发表了短篇小说《鼻子》之后，受到夏目漱石的赏识。漱石给他写了一封鼓励的信，认为他“今后再写二三十篇这样的东西，就将会成为文坛上无以伦比的作家”。他从此渐为文坛所承认。可以说，夏目漱石这封信，促使他下决心当个作家，从事专业创作，并且以此为契机确立了他的新进作家的地位。但他却以与森鸥外、夏目漱石的不同的艺术风格，创造自己独特的艺术世界。也许是他所处的时代是艺术最兴隆的时代，他在这个时代的艺术氛围中，通过自己的苦斗，短短 11 年的创作生涯，就给后世留下了 166 篇作品，丰富了近代日本文学的历史。

母亲的发疯、父亲事业的失败和初恋失意，给他带来精神上的极大痛苦，造成严重的神经衰弱和体力的衰弱。他感到孤独，彷佛自己是个“在孤独地狱里受苦受难的人”。他经常自问：“我的母亲为什么发疯？我父亲的事业为什么失败？而我为什么受到如此的惩罚？”这些生活上的疑问，给芥川的人生观留下了长长的阴影，给他的生活、艺术和对时代的未来都带来一种‘漠然的不安’(《给一个旧友的手记》)。

芥川龙之介这些波折的人生，使他真正悟到人生。他“开始在精神上接受了革命”之后，他也就首先从“野性的呼声”中开始构建他自己的人生观，到“西洋的呼声”而显示其完成。

第二节
文艺观与两种“呼声”

芥川龙之介在这种人生观的主导之下，形成他的文艺观。他在《文艺的，过于文艺的》一文中就说过：“生逢现世日本的我，在文艺上也不得不感到我自身之中的无数的分裂。”他明确地说过：“无产阶级文艺的呼声当然不是不打动我。但更重要的是，这个问题（指文学的政治价值问题——引者注）根本上打动了我。”然而他深感的“自身之中的无数的分裂”，实际上主要是两个分裂。一个分裂是“野性的呼声”，一个分裂是“西洋的呼声”。

芥川踏足文坛之时，正是以《播种人》为代表的早期无产阶级文学和“民众艺术论”席卷日本文坛，自然主义盛极而衰与各种反自然主义文学蓬勃兴起的时期。在种种文艺思潮的冲击下，他以冷静的旁观者的眼来审视各种文学观，从而作出自己的选择。首先，在对待无产阶级文艺方面，他在上述同一篇文章《文艺的、过于文艺的》中这样写道：

我抱着很大的兴趣注视无产阶级诸位战士选择的艺术作为武器。诸位经常自由自在挥动这个武器吧。也许这一武器不知不觉间让诸位静静地站立起来了。海涅虽然被这种武器压抑，然而他挥动了这种武器。海涅无言的呻吟，或许就潜隐在那里吧。我全身心感到这种武器的力量。

可以说，芥川一方面不像艺术至上主义者那样完全否认无产阶级文学及无产阶级文学作为武器的政治价值，他在《无产阶级文艺之可否》一文还认为“习俗认为文艺与政治无缘。毋宁说，文艺的特色是存在于与政治有缘的地方。无产阶级文艺这时候终于兴起，反而有点过迟了”；但他又说“我惟一希望的，不问无产阶级还是资产阶级，不能失去精神的自由”；作家“站在马克思的唯物史观上描写人生”，“恐怕并不总是代表优美的”，所以作家的创作“尽了人力之后，除了听天由命，别无他法”。

所以他最后发现作为艺术上的最高理想，不是“无产阶级文艺的呼声”，而是他所倾听的两种“呼声”——“野性的呼声”和“西洋的呼声”。于是，他用对人生的这种态度，来对待文艺的批评标准。他说，“如果不用这个标准而去追求真、善、美等等标准，那是滑稽的时代错误”(《某傻子的一生》)。因此他不完全赞同当时文坛流行的自然主义标榜的丑陋的“真”，白桦派理想主义冀求的虚妄的“善”，唯美派沉迷的颓废的“美”。他对三者抑多于扬，但却又企图调和三者而保持其平衡。也就是融会所有，以比他们原来更真实的姿态——一种新现实主义的姿态，来追求真、善、美，使之更具有综合性的特色。

他尤其自觉地反对自然主义主张悲惨的小自我、丑陋的真和呆板的描写，认为“自然主义主张的小自我，令人不能忍受，也许这种自我表现毕竟与自我的价值无关，梵高也只是说‘我要在世人之前展现自己’，而从不说‘如何展现丑恶的内里’”(1914 年 11 月 30 日致恒藤恭的书简)。因而他主张在这种对立中，立体的而不是平面的认识现实，同时也应无惧丑恶，冷静而严格地检验现实。

他的文艺观主要表现在：（一）文学具有认识人生的价值，通过文学，可以了解人生的微妙性和复杂性。他强调“为了了解人生，不能眺望街头的行人毋宁说，为了眺望行人，就要从书本中了解人生”，“那也许是了解人生的迂回之策，但是，对他来说，街头的行人也只是行人而已。他为了了解他们——他们的爱、他们的憎恶、他们的虚荣心，就只有读书。特别是读世纪末欧罗巴诞生的小说和剧本”（《大导寺信辅的半生》）。（二）只有文学才能包容人生的美与丑、善与恶的所有矛盾，也只有文学才能完成美，而且是具有永恒性的美。他强调：不容回避，有一种力量迫使他必须正视周遭和一切丑恶。他不回避丑恶而正视丑恶。他以为美丑善恶一如，因为丑恶，才更能理解自己和别人所有的善美的事物。同时更能理解自己和别人所有丑的事物。也就是说，他以为丑是美的本源，愈是理解丑，就愈能理解追求美的存在的意义。（三）作品的内容，必然是与表现形式成为一致的。艺术的本质始于表现，终于表现。表现失败，艺术也就失败。所以要重视独特的艺术创意。

最后他在和洋文学的交流中发挥自己的独特性，强调“近代日本的文艺，立志于横向模仿西洋，纵向扎根于日本土壤的独自性的表现”（《僻见》)。这是他的所谓‘野性的呼声’(指《今昔物语》所具有的“Brutality”[野性]的美）和“西洋的呼声’的环流。

芥川龙之介创作的最初阶段，日本正处在发生镇压进步势力的‘大逆事件”,以及‘大正民主’破灭之前后,资本主义的社会制度的缺陷日渐显露，阶级矛盾日趋激化。文坛上自然主义开始盛极而衰，初期无产阶级文学兴起，年轻作家处在人生的十字路口，都在努力寻找表现自己和反映社会生活的新

方法。芥川有着丰厚的历史知识和高深的古典素养，在上述文艺观的指导下，又受到开了用近代小说的手法充满日本味的历史小说先河的森鸥外的启迪，于是他选择历史小说的形式来实现自己的文艺追求的目标，这是最自然的事情。他写历史题材的小说，是有明确的目的意识的。他说过：

现在也许我在捕捉主题，把它写成小说。为了在艺术上最强有力地表现这个主题，就需要有某种异常的事件。这种时候，这个异常事件，仅仅作为异常而已，要把它作为今天日本发生的事来写是很不便的。如果勉强写的话，很多时候会让读者产生不自然的感觉，结果连难得的主题也白费了。……

但是与传说和故事不同，小说有小说的规则，不能只按“历史”来写。这里有时代的制约。因而，写那个时代的社会状态，也要让人感到自然，得到几分的满足。所以无论从哪种意义上说，所谓历史小说，都不是以再现历史为目的，也许可以这样加以区别吧。……

顺便补充一点，由于这个缘故，我即使把历史的事写成小说，我对历史的事是没有多大的憧憬。我觉得比起发生在平安朝或发生在江户时代的事来，更值得重视今天日本发生的事(《澄江堂杂记》)。

芥川这段话，很明确地表达几层意思：一是他以历史题材写小说，不是就历史写历史，不是以再现历史为目的，而是表现自身设定的主题并使之作为艺术化的手段；二是由于时代的制约，不便直接将今天的社会状态或异常的事件写成小说，因而借助历史题材来再现今天发生的事；三是将历史的事件

寓意化，通过历史人物来表达自己的主观思想。为此目的，他在一切古典包括稗史、野史、神话、传说乃至史实中寻找作品的材料，来刺激自己的艺术感兴，反过来又将自己的感兴融会在历史的素材中。这是芥川龙之介的第一个“分裂”——“野性的呼声”。

芥川龙之介的另一个“分裂”，就是“西方的呼声”。他在《文艺的、过于文艺的》中写道：

“西方”呼唤我的，总是来自造形美术。扎根于这种西方深层的东西,总是不可思议的希腊。(中略)这些作品之美,是希腊诸神之美。或者说是在含官能的——也就是肉感的美之中的一种超自然之外所没有的魅力。（中略）只有在希腊，我感到与我们东方对立的“西方的呼声”。

芥川的‘西方的呼声’与‘野性的呼声’两者是既分裂又统一的，即融合东西方对立的文艺精神和技法，来营造自己独自的新的艺术世界。他一方面探寻日本的古典世界，着力发掘《今昔物语》等古典文献的艺术生命,从中获得力量,以重建自己的生和艺术;一方面倾听‘西方的呼声’,通过西方的造形美术和文艺，加深对西方文学艺术的理解。

所以他在理解西方文艺的基础上，学习西方近代小说的技法，还是根植在日本文学的土壤上进行革新的。所以，他的作品重视日本古典小说比如《今昔物语》等的故事结构简洁性又不失故事的完整性的传统。他说过：

首先我的小说大体上是有故事的。没有草图的画不能成立。小说也同此理，它是在“故事”的基础上成立的。……严

密地说，在全然没有“故事”的地方，任何小说都是不能成立的吧。

他又说：

决定一篇小说的价值，决不是故事的长短或奇拔。像“故事”而没有故事的小说，在所有小说中最接近诗；它不一定是最上乘的小说，从没有通俗的趣味这点来看，则是最纯粹的小说

以上的论点，是芥川与谷崎润一郎围绕小说的艺术价值的论争中提出来的。他对谷崎提出的小说情节的趣味性有艺术的价值表示怀疑。他认为没有故事的小说，自然只写身边的琐事，这不是小说，起码不是最上乘的小说。由此可以说，构建小说的故事，是他构建小说的美结构的基础。

在和洋文学交流的“横向”与“纵向”的关系上，他摄取19世纪西方文学精练的心理描写的技法，使之运用到历史的题材，而又保持近代文学的架构。他兼备和汉的传统学识和西方的近代学问，他融合东西方文学的工作是成功的。中村真一郎认为在日本近代文学史上，是继森鸥外之后，“日本在消化西欧文学的阶段上取得重大进展的事件”①。

可以说，芥川这种对立的分裂与统一，也表现在语言和文体上。他纵横自由地运用其丰富的包括和、汉、洋语汇和修辞，千锤百炼其文学语言。在表现同一事物时，从不重复使用、更从不使用未经锤炼的语言，而精心选择最适当的语言，

①中村真一郎《芥川龙之介的世界》,第69页,角川书店1968年版。

以收到最佳的表现效果。同时兼用古典文体与近代文体，并保持其完整性。而且，他是根据题材来选择文体的，比如以天主教故事为题材的《信教人之死》（1918），模仿初期天主教文学的古文体，在这种文体的晦涩古拙的形式中，营造初期天主教时代阴郁的气氛，从而在其中展现那个时代的殉教之美，这样文体与作品内容所酝酿的艺术氛围达到完美的一致。如果采用别的文体，就恐怕很难达到这样的艺术效果。由于他的题材的多样化，他的文体多达近20种，其中包括物语体、小说体、写生文体、书简体、备忘录体、教义问答体，记录体、独白体、笔记体、传记体、议论体、考证体、说话体、对话体、复合独白体、电影剧本体、戏曲体、记事评论体等，且在这些文体之上，还使用汉文直译体、日本古语体、圣经文体等。

"海纳百川，有容乃大"。他首先是实实在在兼容东西和洋的两种"呼声"，并将他渊博的文史哲熔于一炉，达到感性与理性相济，实实在在发展近代日本文学的事业。芥川的文艺观正是从这里开始形成的。他的文学事业也是从这里开始孕育和发展的。

第三节
历史小说的艺术价值

在上述文艺观的支配下，芥川的历史小说主要通过历史的传说和故事来反映现实，解释人生。他的历史题材，首先是取自《今昔物语》，原因也在这里。因为这部日本从古代文学到中世纪文学转折期诞生的说话集，利用从天皇、武士、平民直到盗贼、乞丐的种种故事，以及有关狐狸、天狗、鬼怪等等怪诞的集录形式，描绘出众多的跃动的人物形象，并摸索出担负

下一时代历史使命的新的人物形象，这不仅与芥川喜欢表现平民、喜欢怪诞的兴趣相投缘，而且与芥川要在追求精神的革命和新的艺术中发现人与生命的目的是相契合的。因此，他谈到自己与《今昔物语》邂逅时说："想起自己作为作家起步的时候，从其中获得了力量，来重新构建自己的生和艺术。"他还说，在《今昔物语》中，自己最有兴趣的，是本朝的部分，其中尤其是"世俗"和"恶行"部分。因为这部分最明显的，就是愈发辉耀着野蛮。所谓野蛮，借用红毛人的话来说，就是 brutality（野性）的美。就是与优美、奢华最无缘的美（《关于〈今昔物语〉》）。

所以他关注的，是物语中"修罗、饿鬼、地狱、畜生的世界"，是"描写他们在最野蛮——几乎是最残酷中的痛苦"。从他们那里发现"野性的美"的存在。他从《今昔物语》等日本古典世界中，寻找到自己的文学的现代主题。具体地说，他从《今昔物语》以及《宇治拾遗物语》、《十训抄》、《古今著闻集》等取材的小说，有《罗生门》、《鼻子》、《芋粥》、《地狱变》（1918）、《竹丛中》（1922）、《六个宫姬》（1922）等一系列小说。它们大多采取历史上奇异的、超自然的事件，描写生活在社会底层的民众，面对地狱般的现实，不断复苏野性的生命，顽强地挣扎着继续生存所展现的"野性的美"。可以说，他以昔日的事写小说，并非憧憬昔日的事，而是借助历史的舞台，展现现代的事，对现实和人生进行理性的思考。

其中《罗生门》和《鼻子》是芥川龙之介的初恋失意后、埋头读书之时，写下的两篇早期的主要代表作。他本人这样回忆道：

当时写的小说是《罗生门》和《鼻子》两篇。自己半年前受

到恶性触礁的恋爱问题的影响，孤身一人，心情沉郁，很想写写尽可能远离现状，尽可能愉快的小说。因此首先从《今昔物语》取材，写了这两个短篇。虽说写了，但发表的只有《罗生门》，《鼻子》则中途辍笔，把它搁了一段时间（《那时我的事》）。

芥川非常重视《罗生门》这个短篇小说，他的第一创作集就取用《罗生门》的篇名，并在扉页上题写了古人所作的如下的诗句：

君看双眼色
不语似无愁

这表明他尽管表示要在这篇小说里写得“尽可能远离现状”“尽可能愉快”，但实际上他是企图通过这个故事，对人与生命表示了极大的关注和热情。

故事发生在12世纪，经过保元、平治战乱之后，一片荒芜、盗贼猖獗的京城罗生门下。一个被主人驱赶出来的仆役，走投无路，又下不了决心当盗贼。某夜，他登上了罗生门城楼，发现一个在腐烂的尸体堆里的老妪，正在拔死人的头发，用来做发结。仆役忘了先前自己也想当贼人的事，充满了对恶的憎恶、反感和义愤，拔刀追问。老妪辩白说：我为了生活，出于无奈，否则就要饿死嘛。仆役还从老妪那里听说死者生前为了生活也做过坏事，就下了决心，也要为了生活当一次坏人。于是，他决然把老妪的衣服剥了下来，他的身影消失在漆黑的夜色之中。

在这篇小说里，芥川主要借用了《今昔物语》第29卷的“登罗生门见死人、贼人的故事第十八”的艺术材料，从中汲取

其精神力量，然后运用奇特的思想表达方法，将主人公仆役前后的思想和行为——开头的憎恶老妪拔发所抱的正义感和后来的发生剥老妪衣服的恶行——并列起来，在引起善恶变化的条件下观照其合理性与非合理性。也就是说，芥川将现代社会的“现实场”放置在日本的历史之中，通过细致地描写仆役和老妪的心理过程，来揭示人在善与恶、美与丑的对立和相克中所流露的不安定心绪，同时在对人的自私心既不肯定，也不否定的情况下，将矛盾的并存绝对化，来展现自己的观念世界，达到以冷眼的旁观者观照混乱与无秩序的社会上的利己主义的目的。

所以说，“《罗生门》对作者来说，是具有重大意义的作品。决不能算是‘脱离现状的愉快的小说’。它是一部与芥川自身直面的深刻的思想问题有着深刻联系的，与作者自身生活上的现实问题密切相关的作品。但作者是企图通过写这部作品，使自己从身不由己的、沉闷的现实世界中解放出来，向创造新的、自由的文学世界进发”①。而作者巧妙之处，就是通过演绎的方法，来观照人生和认识现实。同时，将古典式的简洁的故事结构与西方文学的近代心理描写结合得天衣无缝。

芥川龙之介是通过《鼻子》一作而顺利开辟登上文坛之路的。《鼻子》描写主人公禅智内供为自己长五六寸的鼻子而苦恼时，其弟子献一秘方给他治愈了。但他的鼻子变成正常之后，别人反而觉得滑稽可笑，以奇异的目光注视着他。他失望、后悔之余，用同样的秘方使鼻子变回原来的样子。从这个短短的故事里，也可以看到近似《罗生门》的主题：一是主人公没有能力把握自己，自己始终注意映现在他人眼里的形象；二

①转引自伊豆利彦《日本近代文学研究》，第207页，新日本出版社1979年版。

是观照其合理性与非合理性，通过揭示非合理性的一面，来挖苦和批评人的贪得无厌的行为。这篇小说以奇特的题材，心理的知性剖析，端丽简洁的文笔，使内容与形式达到了浑然相融，更增强其艺术效果，开拓了 当时文坛的新境地。

芥川在相同或近似的命题下，写了《酒虫》（1916）、《芋粥》、《猴子》（1916）、《 香烟与恶魔》（1916）等。作为成功之作的《地狱变》，描述王朝的一个画匠为了把握真实的美，竟不惜残酷地牺牲了自己的女儿，完成了一幅妖血斑斑的“地狱图屏风”。作者通过画匠这种浪漫主义的作风，来揭示艺术和道德的矛盾和冲突，暗喻这一时代文明背后的人性的纠葛，以及表达了作家本身在艺术上的精励勇进的精神。这部作品颇具传统绘卷的色调，开辟了自己独特的艺术世界，达到了前人所未达到的意境，在日本近代文学史上大放异彩。

在这些作品里，作者大多巧妙地用近代人的利己主义来解剖历史上的人物，对人赋予新的解释。作为人生的观照者，他有“两个自己”，“一个是有活动能力的热情的自己，一个是有观察能力的冷酷的自己”。他正是以热情与冷酷的双焦，审视不同历史人物的人生轨迹，冷彻地解释现实和人生。

芥川的历史小说还取材于江户时代的人物和事件。其中《某日的大石内藏助》（1917）取自江户武家故事，以武士大石良雄等人为主人报仇的历史为素材，写了大石内藏助以佯疯的苦肉计，为主人报仇而保守自己的忠节，但又忍受同藩人的侮蔑和咒骂，为与同藩人产生鸿沟而陷入无以言状的孤寂的境地。最后作者似乎也抱着这种心情写道：“内藏助一直呆呆地坐在那里，仰望着像镶嵌在蓝空上的坚固而冷彻的花。”《戏作三昧》（1917）以江户戏作小说家曲亭马琴这个人物和故事为蓝本创作的。他通过马琴的日记，深入细致地研究马琴与

家属的风马牛不相及的生活，马琴的创作生涯和对读者、编辑和评论家的态度，来捕捉马琴献身于写戏作小说所面对的艺术与道德的矛盾，对自己的能力感到不安的心理特征，进而展现马琴一进入戏作三昧，就一扫各种疑惑，不顾个人利害、爱憎和毁誉，沉湎在"不可思议的喜悦"和"悲壮的感激"之中，可以直面"像新矿石般在作者面前闪耀的美"。事实上，作者写这篇小说的目的，是借马琴作为艺术家的不幸和对民众的孤高的态度，来反映自己的心情，即表达自己献身于艺术的心情和对人生的态度。描写俳圣芭蕉及其弟子的《枯野抄》也是同类倾向的作品，它描写近世一代名俳人松尾芭蕉的弟子们，在师匠临终与穷死于枯野时所表现的各种举止和态度，反映师匠及他们各自跃动的个性，以及师匠与他们存在的距离，来省察近代的个性。

作者在这些作品里，以锐利的目光，企图尽力在内藏助、曲亭马琴、松尾芭蕉等这些江户时代历史名人身上，或多或少发现前人所未发现的"野性"，来对他们的人生观或艺术观作出知性的剖析，向人们提供了观照近代人生的一份份极好的材料。比如内藏助"像镶嵌在蓝空上的坚固而冷彻的花"的性格、马琴的"像新矿石般在作者面前闪耀的美"，还有发现芭蕉富于"自暴自弃"之勇的"性情刚烈者"的"野性"(《续芭蕉杂记》)，就是一个例子。

芥川龙之介的历史小说除了取自本国的古文献资料之外，还涉猎东方古文献资料，如取自印度佛经故事《业》的《蜘蛛丝》(1918)、取自中国古代话本的《杜子春》(1920)、中国《聊斋志异》第14卷同名小说《酒虫》等，以及撷取西方的"天主教故事""文明开化故事"，比如以天主教、基督教为背景的《信教人之死》、《开化杀人》(1918)、《基督教上人传》(1918)、《南

京基督》(1920)、《报恩记》(1922)等，以日本明治的“文明开化”为背景的《舞会》(1920)、《阿富的贞操》(1922)、《雏鸟》(1923)等，都与西方文明有关。而且不管是西方材料还是东方材料，他都能驾驭自如，以其奇特的思考方式表达出来。比如《南京基督》描写南京一个娼妓患上梅毒，但大概是由于虔诚基督的缘故，她接了一个酷似基督的客人，她的病奇迹般地痊愈的变形故事，来探索艺术与神秘性浑然构成的可能性。

芥川的初期和中期的作品，大多数是借用历史题材，从材料和背景来看，大致可以分类为王朝的题材、江户时代的题材、明治开化时期的题材、中国的题材、天主教的题材等。根据吉田精一的统计，他取自东西方、和汉洋的历史材料进行创作的小说共有62篇①。他机巧地将这些历史题材，作出现代的诠释，来表达作家对人生与现实的看法。因此，吉田精一说：“他在大正文学史上开拓了新的世界的，首先就是题材这一点。”但是“其兴味的中心，是捕捉相通于古人与近代人之间的人性的闪光，给予古人的心理作出近代的解释”②。

这个时期，作者为数不多的近代题材的小说，有的只是客观反映现实，似乎未能透彻地把握现实，有陷入自然主义窠臼之嫌。

从芥川龙之介初、中期的创作发展脉络来看，不难发现：（一）在历史小说中既具东方的气质和技巧的隐约，又备近代的透彻辛辣的观照、结构布局的微妙、心理描写和性格描写的精细。（二）取材遍及东西方、和汉洋的古代至近世、近代的各

①吉田精一《芥川龙之介的生涯与艺术》,《芥川龙之介全集》别卷,第27～31页,筑摩书房1974年版。

② 吉田精一《明治大正文学史》,第259页,樱枫社1980年版。

个历史时期，古文献涉猎资料的范围比较广泛，甚至及于世人未发现的部分。（三）他挖掘的大多不是重大的历史事件和历史人物，而是平凡的历史事件和平凡的历史人物，而且不是停留在历史真实的再现，而是着眼于近代现实性的发现。而且对历史题材的发现，还着力于艺术的再创造，将发现与创造作为一个运动的整体来把握，显示出多彩的变化，具有极高的艺术价值。（四）调适艺术的精神与历史科学的精神的关系，摆脱史实中的历史的自然，而通过自己主观的投影，将历史的科学实证体验提升为艺术的观念世界，变历史小说的体验文学模式为观念文学模式。(五)以精湛的技巧,多样的文体,不断变化的风格和形式，构建其古典的均势美。

这几点充分显示了芥川龙之介的发现历史所备的渊博学识，以及发现者本身所具的较高的艺术素质。他超越和发展了森鸥外、菊池宽的历史小说，并将他们开辟的近代日本的历史小说，提高到一个新的高度。可以说，芥川增多自己与历史的精神对话，扩大了艺术精神的辐射面，从中获取有形无形的功力，完成了自己的历史小说的艺术创造。

第四节 晚年的创作及《河童》

芥川龙之介晚年发表了《大导寺信辅的半生》（1925）、《点鬼簿》（1926）、《玄鹤山庄》（1927）、《河童》（1927）、《蜃楼》（1927）、《侏儒的话》（1927）等作品，还有遗稿《西方人》和《续西方人》（1927）、《齿轮》（1927）、《某傻子的一生》（1927）等。这些都是受到最大关注的作家晚年之作。

晚年的芥川改变了创作的历史小说的路径，以现实生活

为主要题材，描写自传性的或自己身边发生的故事。《大导寺信辅的半生》、《点鬼簿》是有代表性的自传性的作品。前者描写少年信辅在贫困的环境下生活所形成的性格，入学之后抱着强烈的求知欲耽读文学作品，以及由于反抗老师的专横，操行分数很低，但学业成绩却作常优秀等，是一篇少年成长的自白书后者以第一人称所写的自传性小说，回忆自己与发疯的母亲相依生活，姐姐夭折以及对生父、养父的爱与憎的感情纠葛，并以此为经纬，探讨人生的幸与不幸。如果用作家的构思来点题，那就是在入坟茔、上点鬼簿之前来观察人生。这是芥川自戕前一年所写的，也许芥川在实际生活中就是在“上点鬼簿”之前对人生进行冷彻的思考。

《玄鹤山庄》动笔于 1916 年 12 月末，但大部分写于 1927 年 1 月中下旬。这时他一方面深感自己在艺术上处在停滞的状态，试图从某些方面超越自己的过去；一方面又由于家庭和生活的种种事情而东奔西走，疲于奔命，陷于极度的苦恼，又焦灼于恢复他的创作力。这部作品就是在这种状态下，一赌以不同于他的初、中期的作品构思来完成的。此前，他在给斋藤茂吉、室生犀星等人的书信中曾说过，他要写“暗淡的小说”、“阴郁的圆满力作”,企图以自己这种力量,走出他的艺术上的旧框框，以显示他的艺术的存在。

故事讲述一个已被世人遗忘了的画家堀越玄鹤，患了肺结核，卧病在床，与其妻、妾、子女的纠葛关系。妾阿芳离他而去。在孤寂之中，他回忆着自己的名声辉煌的过去，咀嚼着人生快乐中的悲苦。一周后，玄鹤逝世，阿芳也来参加葬礼。作品中写了日渐衰弱的玄鹤在病榻上深感孤寂，在回顾一生时的一节情状：

……的确，在接受了橡皮印的当时——在花骨牌和酒中生活的当时，即使在他的一生中，无疑也是明朗的时代。但是那时同辈的嫉忌和恐怕失去自己的利益，他的焦躁的心情，不断苦苦地折磨着他。

实际上，他在焦灼于恢复创作力的心情驱动下，精神亢奋，以异常锐利的观察力，以及用与小说主人公相通的心，既透视和感悟社会与人生，也剖析了自己——“同辈的嫉忌和恐怕失去自己的利益”。

小说故事发生在玄鹤的山庄内，没有跌宕的情节，只不过写了一桩极平凡的家庭悲剧，作者却不遗余力地挖掘其人性的本质的悲剧性，赋予其比实际生活深刻得多的艺术内涵。芥川本人曾这样解说道：“我是抱着最后也不触及山庄以外的世界的心情来描写玄鹤山庄的悲剧的（除了最后一回以外，故事全部发生在山庄，原因也在此）。还有，我想暗示在那个世界里新时代的某些事情”（1927 年 3月 6 日致青野季吉的书简）。可以说，这是作者本人的人生和晚年心境的写照。

芥川写作《河童》是在他自杀前约 5个月，即 1927年二三月左右。那时候他的肉体与精神几陷于崩溃的边缘。他在同年 4月写的《齿轮》就记录了他当时的状况“我又从椅子上站起来，我害怕发疯，又决定回到我的房间里。我一回到房间，就打算马上给精神病医院挂电话。但是，去那种地方，对我来说，与死没有什么不同。为了拂除这种恐惧，我开始读《罪与罚》。偶然翻开的这一页，是《卡拉玛佐夫兄弟》的一节……然而一页还没读完，就感到全身震颤。这一节是描写受恶魔所困扰的伊万。……为了拯救这样的我，惟有睡眠。但安眠药不觉间一包也没有剩下。我毕竟不堪忍受失眠的痛苦。于

是，产生了绝望的勇气，然后拿来咖啡，喝过之后，像死一般疯狂地运转我的笔。两页、五页、七页、十页——书稿眼看着就完成了。我用超自然的动物充溢这小说的世界。不仅如此，我将自己的自画像画作那样一匹动物。然而，疲劳慢慢地开始让我头昏目眩。

《河童》就是在这种状态下完成的，小说由序章和 17 章构成，序章写了一个 30 岁出头的精神病患者在精神病医院里平静地向来访者叙述他精神正常时，独自登上穗高山，来到了浓雾笼罩的梓川谷，遇见了传说中的怪兽河童，在追赶河童的过程中，堕落一个洞穴里。患者醒来，发现自己已经进入河童国——作家就这样轻快地开始叙述主人公所遇见的河童的一个个不同的经历：来到梓川谷第一个遇见的河童是名叫巴戈的渔夫，他妻子生产时，对着妻子的生殖器即将出生的婴儿问：你要不要到这个世上来，你好好地想想。河童医生哈克也向那婴儿问了同样的话，这时这个尚未出生的婴儿答道：我不想出世，因为我担心父亲会将精神病遗传给我。于是助产士给巴戈的妻子注射了一针，她的肚子就全瘪了。主人公遇见的第三个河童是特克诗人，他主张艺术不应受任何支配的艺术至上主义和不承认家族制度，不信奉“为了百个凡人，牺牲一个天才”的信条，最后对自己成为一个“超河童”的才能失去信心而自杀。河童音乐家克拉巴克举办的演奏会遭警官命令禁止演出，引起听众的反对。此外还写了河童资本家格尔、河童法官佩普、河童政治家洛佩、河童执政党人等的不同性格。主人公重返人间的世界后首先失业了。他又想回到河童国，于是在乘坐中央线列车前往，在车上被抓住送回了精神病医院。

《河童》的小说世界是由幻想和讽刺交织构成，具有现代小说的特质。它正如《玄鹤山庄》一样，也深深地落下了作家

本人的投影。主人公在河童国所经历的故事，实际上就是作家本人所经历过的故事。他笔 下所塑造的各个河童的形象，都是作家自己的分身，一个个分身的统合体，就是一个实实在在的芥川龙之介。但作品不是一般的自传体小说，而是通过河童国这一奇特的创意，自由地打开自己的心扉，尽情地倾吐自己苦楚的人生。这样的艺术构思是，继承物语的结构模式，各章节既有联系又可相互独立，一个个河童在独立的章节中展现各自的形象，在相互联系中又共同形成一个整体的人间像，奏出一曲诗魂的悲怆的旋律。

芥川晚期创作是作家在“自我超越”上作了最大的努力。这时候，他的作品大多是由幻想与幻觉、意识与无意识交错的超现实的，或是幻觉与艺术主义精神结合的作品。最后的《侏儒的话》、《西方人》、《续西方人》、《齿轮》、《某傻子的一生》也是在现实与幻觉中编织出来，用随笔或小说的形式直接反映了芥川本人在无产阶级运动及其文学运动兴起的时代激变中，认识到近代社会的阶级和阶级矛盾而又无力解决而苦恼、彷徨、绝望的思想心理过程。

作为随笔的《侏儒的话》、《西方人》从东西方的不同文化背景审视人生。前者通过侍奉于中国宫廷的侏儒祈愿的形式，用巧妙的僻论和简约的文字，比喻性地抒发自己对人生、道德、艺术等的见解。全篇共 250短章，发表了许多切实的警句。后者是作者晚年在绝望的深渊中，发现了基督教，把握基督教的文化精神，特别是基督教的艺术上的人道主义精神，重新释义人生与艺术，省察人的行为和心理，从中寻回一些失去的东西和一点慰藉。临死之前的芥川就以《圣经》为枕，在《西方人》卷首就写道：“10 年前就在艺术上爱基督教，特别是爱天主教”，“殉教者的心理，对我来说，与所有疯狂的迷信者的

心理一样，是带有一种病态的兴趣”，这反映了他的无奈的心情。他甚至这样写道：

基督教就像所有基督教徒那样具有共产主义的精神。如果从共产主义者的眼来看的话，基督教的教义，可以完全变为共产主义的宣言吧。

这一篇是作家在自杀前一天脱稿的，可以看出他无论在基督教或者在共产主义都不可能找到他需要的慰藉，事实上他无论在精神上，或在艺术上都已经无力思考，完全是带着“一种病态的兴趣”，陷入了混沌的状态。这种混沌的思想，在小说遗稿《齿轮》、《某傻子的一生》也表现出来。前者描写主人公“我”出席友人的一个婚宴后，住在旅馆写小说，由于失眠，神经剧痛，在绝望的心理状态下，他产生了幻觉，视野里不时地旋转着一个半透明的齿轮。回到家中，这个旋转的半透明的齿轮扩展在他的整个视野里。外界的现实进入了他的幻觉之中。电话传来姐夫自杀的消息，他搁下写小说的笔，去处理善后。在现实与幻想交织之下，主人公耽读志贺直哉、斯特林堡、陀思妥耶夫斯基的作品，自己做着一个莫名的噩梦，最后发出了绝望的呼叫：

我已经没有继续写它的力气。活在这种心情中的，是无以言状的痛苦。有没有谁在我睡眠之中把我绞杀掉呢？

芥川这种绝望的痛苦心情，在《某傻子的一生》里更是表露无遗，而且声言他“在原稿中至少不打算有意识地为自己辩护”。因此从孩提开始，追忆他的忧郁、怠倦、读书、家庭纠葛，

乃至时代和社会条件——在他身上投下的封建时代的影子所受的压抑和不安，直至最后“败北”的一生。在终章“败北”带着一种“鬼气”似的描写道：

他执笔的手颤抖起来。不仅如此，连口水也流了出来。他的头脑服用 0.8 佛罗纳醒来过一次，而且清醒时间充其量是半小时或一小时。除此以外再没有清醒过。他只在昏暗之中，过着这种黄昏似的生活。也就是说，刀刃已全卷，用细剑当拐杖了。

这是作家明确地作为遗作来写的，他开头给久米正雄附了这样一句话：“我的这篇稿可否发表，发表的时间和机关悉听尊便。”

可以说，这些遗稿将作家的对生存不安、对时代不安的心路历程表露无遗。可以说，这是作家自身的精神史。这时候，芥川本人虽然也“想暗示在那个世界里新时代的某些事情”，但他已感觉到这时候自己“已经没有与新时代拥抱的热情”（1927 年 3月 6 日致青野季吉书简），事实上，在这些晚年的作品里，充分反映了在时代的压抑下，他的精神的沉重负荷已经大大地超过了他的衰弱的肉体所能支撑的程度。

第五节
芥川龙之介生命的完结

每个作家的思想都具有时代的特质。它是受到个人的境遇和社会、阶级的制约的。同样，每个作家的作品所表现的思想，也是受到历史、时代、阶级的制约。芥川充分认识这一点。

他说过：

我们不能超越时代。不仅如此，我们也不能超越阶级。我们的头脑里已被打上阶级的烙印。（中略）我们与在各自不同的气候下、各自不同的土壤上发芽的草一样不会变化。同时我们的作品也是具备了无数条件的草的种。若从神的眼光来看,我们的一篇作品,恐怕可以显示我们的全部生涯(《文艺的,过于文艺的》)。

他生活在“时代的不安”下，个人接触到许多不合理的实际，自然地流露对社会上的利己主义不满，对资本主义的现实不满，感到周围的现实都充满不调和，加上患神经机能障碍症，精神和肉体都受到折磨，产生一种厌世的思想。进而对社会和对人生感到幻灭，认为“周围是丑恶的，自己也是丑恶的。人凝视眼前这些东西而活是痛苦的。然而，人又强迫自己这样活着”(1915 年 3 月 28 日致恒藤恭书简）。

由此引出他对生的态度的三部曲：首先以为肯定生，必然地要肯定丑。在他看来，善与恶不是相克，而是相关的。因此，生是建立在不合理的基础上的。所以“若是始终贯以理性的话，我们就必须满腔地诅咒我们的存在”。其次主张善与恶永远地背负争斗的命运，因为征服了恶，善才能成立；对善的反抗，恶才能成立。没有恶，也就没有善。征服恶之后而来的和平是美的。因此,最后,在他的眼里“恶也好,同恶的斗争也好，都属人生的必要。这样，已经将同恶的斗争名为善，为什么不可以将恶本身称为善呢？另一方面，将恶称作恶者，为什么不能也将善叫作恶呢”（1914 年 1 月 21 日、1915 年 3 月 28 日致恒藤恭书简）。

他这样从理论上理解‘ 生 ’和观照‘ 生 ”。然而现实是 :人生的善恶是相克的，只有抑恶才能扬善。在现实碰壁之后，他对社会和道德的怀疑与日俱增，不能自拔，于是企图逃避生，逃避现实。所以，他要竭力追求另一个观念性的理想主义的世界。但他不是个消极主义者，而是冷静的旁观者。他曾经这样自问自答：

你为什么攻击现代的社会制度？
因为我看见资本主义产生的恶。
恶 ？
我认为你不承认善恶的差别。那么你的生活？

这说明他不能不冷眼观察现实和审视人生。不过，他虽然努力去寻找时代和社会的病根，但却没有力量去解决现实的丑恶问题。于是，他企图调和现实与理想之间的距离，从现实中寻找理想的可能性，企图从艺术中拂去不调和的人生。

芥川龙之介的人生观的形成，一方面是由于上述的个人和家庭的遭遇，另一方面，也许是更重要的方面，由于他的成长处在如前所述的昭和末期到大正时期充满激荡与平和、闭塞与明朗对立的历史时期，面对的是 “ 时代闭塞的现状 ” 。个人、家庭、社会三方面的境况，使他陷入人生苦恼的深渊，同时他又不堪忍受现实的丑恶，作为人生的旁观者，为了埋头观照现实，他又不得不从精神上用合理主义武装自己，期望使自己成为一个 “ 精神上的强者 ” 。他出于对资本主义体制、道德和现代社会的种种束缚不满，因而对马克思主义抱有一定的兴趣。但他不相信通过与资本主义斗争可以改变人的命运。

可以说，他的人生观是基于个人主义的合理主义基础的。

对于社会和人生采取一半肯定、一半否定的态度。他一再解剖自己的世界观，在《某傻子的一生》一文中既承认“看到了资本主义的罪恶”，“攻击现代的社会制度”，但却又“害怕他们所蔑视的社会”。所以他强调“最光明的处世方法是既蔑视社会的因袭，又过着与社会的因袭不相矛盾的生活”）他为此常常苦恼于宿命，他在《侏儒的话》中表示“一半相信自由意志，一半相信宿命；一半怀疑自由意志，一半怀疑宿命”。“古人将这种态度称作中庸。中庸就是英文的Soodsense。我相信，如果没有Soodsense，就没有任何的幸福”。可以说，以中庸之道来统一自由意志与宿命的矛盾，是芥川人生观的核心。

芥川人生观的这种“败北意识”的思想弱点——近代世纪末的时代思潮，在描写他的半生的《大导寺信辅的半生》已露端倪，到了晚年的《侏儒的话》、《某傻子的一生》等更典型地体现了出来。他谈及这个问题时还说过这样一段话：“遗传、境遇、偶然——主宰我们命运的毕竟是这三者”（《侏儒的话》），所以决定他的命运的，“四分之一是我的遗传，四分之一是我的境遇，四分之一是我的偶然—我的责任只是四分之一”（《暗中问答》)。

换句话说，他只有四分之一的能力来主宰自己的命运，实际上他已不能主宰自己的命运，于是企图笃信基督教来寻找精神的寄托，但现实的压迫使他受到更大的折磨，他无法再相信上帝能再创奇迹来解救他的不幸的命运。他的“临终的眼”已流泻出悲枪的光。于是他在“落寞的孤独”之中，写下了遗书《给一个旧友的手记》，披露了一个自杀者的心理：

我痛切地感到我们人类“为生活而生活”的悲哀。如果甘于从痛苦中进入安眠的话，为了我们自身，即使不幸福，但无

疑也是平和的。不过，我什么时候能勇敢地自杀还是个疑问。对这样一个我来说，惟有自然比什么都美。你爱自然的美，你会笑我想要自杀的矛盾吧。然而，自然的美是映现在我临终的眼里的。我比别人更发现、更爱、且更理解美。仅此，就是在双重的痛苦中，我多少也满足了。

最后他表明：

我有义务对任何事实都必须老实地写。我也解剖了我对将来的漠然的不安。

芥川这封致久米正雄的遗书，说明自己“对将来的漠然的不安”之后，就抱着“希望已达之后的不安，或者正不安时的心情”(鲁迅语),于 1927 年 35 岁上，服下致命的安眠药，结束了风华正茂的年轻的生命。

岛崎藤村在《芥川龙之介君的事》一文中说：“芥川君的苦恼的怀疑，是我们同时代人的怀疑。他的苦闷，也是我们同时代人的苦闷。对于那么恼于苦恼的人，我们需要寄予哀惜之情。”

宫本显治在《败北文学》一文指出：“一是他闭锁在旧道德的氛围，一是他在精神上有耻于自己既承认资本主义，又安于生活在其中。（中略）这样，芥川氏将他生理的、阶级的规定所产生的苦恼，来替代人类永恒的苦恼。”

“芥川是时代的牺牲者，他一身背负着世纪末的渊博学问，不堪忍受旧道德的重荷，在新时代的黎明中倒下了”（唐木顺三《芥川龙之介论》）。

总之，“他的一生是失败的一生也。他的历史是蹉跎的历

史也。他的一代是薄幸的一代也。然而，他的生涯却是男子汉的生涯”。“他的赤诚是他的生命也。他临死犹如抱着一团火似的赤诚，火似的赤诚遂使他与其爱的北陆健儿一起从容而死。虽死犹生。应该说，他的35年的生涯，始如斯有光荣，有意义，有雄大，有生命”。的确，“死于人而静，死于人而粉黛。死于人而肃然正襟也。卒然与生相背，遽然与死相对，本来的道心动于此，本然的真情现于此”①。

芥川龙之介不满社会对自我的重压，又无力抗争，企图在调和两者的矛盾中来实现自己的人生，最终失败了。

综观作家的暂短的一生，他在忧郁、苦恼、怀疑与不安中，以吞吐古今东西方、和汉和洋艺术的胸怀，展示了一个丰富多变的文学世界，为日本近代文学作出了多方面的贡献。而他的特殊的人生阅历、波折的生活根基、全面的艺术修养，正是构筑他的艺术金字塔的宽厚地基。芥川龙之介的生命的完结，是时代不安的象征。然而，芥川的事业却是“男子汉”的事业，是不会完结的。

芥川龙之介以其不朽的业绩，为近代日本文学史划上了一个清晰的句号。

①自伊豆利彦《日本近代文学研究》，第180页,新日本出版社1979年版。



第十八章 新剧、诗歌与近代文学的终结

小山内薰与自由剧场时代——两种戏剧时代与新剧运动再展开——从民众艺术论到阶级艺术论——民众诗与工人文学的兴起——宫泽贤治——近代艺术派的萌芽

第一节
小山内薰与自由剧场时代

日本戏剧经过近代革新，于1909前后有组织地开展了新剧（话剧）活动。其标志是小山内薰、市川左团次发起成立的自由剧场和坪内逍遥创办的文艺协会并行，成为新剧运动的出发点。

小山内薰（1881～1928），生于广岛一个军医家庭。他在家庭职业的环境下，曾一度志愿当军人。在上东京府立普通中学时，受同学的影响，开始爱好文学，尤其是醉心于外国戏剧。经第一高等学校进入东京帝国大学后，给森鸥外主持的《万年草》杂志投稿，结识了森鸥外及其周围的剧作家和戏剧家，经常出入剧团，并参加新派剧的伊井蓉峰一座的文艺部。不久退出伊井一座，在藤泽浅二郎主办的东京演员培养所担

任讲师。从 1904 年起，先后改编莎士比亚的原作《罗密欧与朱丽叶》、伊原青青园创作的《子烦恼》，以及协助导演岛崎藤村原作改编的《破戒》、夏目漱石原作改编的《我是猫》,从此时期开始了戏剧活动。

1906 年作为西方近代剧的创始者易卜生逝世后，日本戏剧界掀起了一股“易卜生热”。在小山内薰主持下，由柳田国男、田山花袋、岩野泡鸣、长谷川天溪、岛崎藤村、正宗白鸟等于 1907 年 2 月成立了“易卜生会”，不仅推动了易卜生的戏剧研究工作，而且成为促进日本近代戏剧运动发展的基础。

其后，小山内薰受到龙土会的柳田国男等新进艺术家的影响，于 1907 年开始反对新派剧，正式投入新剧运动，同时利用他担任《新思潮》杂志编辑之便，撰文提倡新剧，并与明治座的市川左团次推动旧剧剧场的改革，但遭剧场内附设的茶室的反对，他们只好另起炉灶，于 1909 年成立了自由剧场，企图通过翻译剧的实验性演出，探索新剧发展的道路。当时文坛名家岛崎藤村、岩野泡鸣等担任了自由剧场的顾问。牧羊神之会及其《昴星》杂志的长田秀雄、木下杢太郎、吉井勇等也结集在其周围，并带来了新剧创作的机运，作为日本最早的近代剧运动具有划时期的意义。

小山内薰成立自由剧场之初，发表了《致演员 D 君》(1909)一文，主张：（一）日本剧坛无论在剧本或演技方面，都要兴起“真正的翻译时代”，新时代的戏剧创作是从这里出发的；(二）在无剧场的一个小试演团体里结集有志的演员，为这些演员开辟小小的路；（三）今日剧坛的当务之急，一方面“让外行人成为演员”，另一方面让“演员变成外行人”。就是说第二事业与第一事业并行不悖，决不应是相互错综的，即有志第一事业者或从事第二事业者都应该是一样的。但无论对于演

员或有志于当演员的人来说，都必须要求其具有近代的自觉；(四)反对演剧商业化,建立“无形剧场”,取消剧场内设茶室的陋习。总之，其中心思想是：发展近代戏剧运动，引进翻译剧来带动新剧的创作，重要的是要确立近代的自觉。

自然主义剧作家真山青果发表了题为《播新种子》(1909)的文章，对小山内薰的上述戏剧主张和自由剧场的运动问题提出了批评，从而引起关于如何开展日本新剧运动的讨论。青果的主要论点是：（一）批评演员的现状，指出今日的演员如此眷恋旧艺术，也不是不可思议的。但一个真正的艺术家比起忠实于观众来，首先更应忠实于自己的艺术。戏剧的进步与改良，不能停留在20年前戏剧改良论者所主张的限制时间、取消剧场茶室、减低入场券费等外在改革方面，而要发自艺术家内在的东西，这样才能让观众理解和感受到艺术的真髓；（二）新的戏剧，必须从一个全然不同的方面产生。介绍外国剧和旧剧只是戏剧事业之一，要播新的戏剧种子，就是在贫瘠的土地、砂地也要让播下了的种子发芽，即要创造新的戏剧;(三）要让观众也进步。这三个问题的解决要静待时机的成熟。

接着小山内薰发表了《首先要获得新土地》(1909)进行反论，首先强调在贫瘠的土地上即使播下再多新种子，也是发不出芽来的，所以自由剧场的计划，毕竟是要获得新的土地的运动；其次，认为自由剧场的运动决不是从外进入内的运动，而是从内向外爆发的运动；再次，从这种理论出发，认为一个自觉的演员要拒绝承认绝对服从剧本的价值判断，同时警告不能忽视存在将导演看做歌舞伎的道具师的危险。特别是在其后与小宫丰隆围绕“舞台形象化”的讨论中，就戏剧艺术中剧本的本质位置和导演的正当作用问题，进一步强调应该将过

去作为演员附属物、只是低地位的舞台监督，提高到导演的位置上，导演是起着重要的作用的。

事实上，小山内薰和真山青果的论述，在表达方法上存在某些差异，在根本性问题上——比如小山内薰提出演员要确立近代的自觉，就自然包括要求演员从自觉出发，发挥内在的东西，而不仅是限于追求外在的东西——似乎不存在大的分歧，相反通过这次讨论，进步确立和完善小山内薰的戏剧理论。概括地说，小山内薰的戏剧理论，既批判日本戏剧的前近代性，引进和借鉴西方近代剧，克服剧本结构的非近代性，又注意过去的戏剧和演员的持续性，创造近代的戏剧；同时从反对旧戏剧的体制出发，确立导演的权威地位、演员的近代自觉，以及旧剧场的改革等，这对于日本近代戏剧的理论建设起到了先驱的作用。

以小山内薰的新剧理论的构建为契机，自由剧场开始以移植西方近代剧（话剧）为主，首先公演了易卜生的《约翰·盖布里埃尔·博克曼》。小山内薰在排练这部戏时，特别发表文章主张上演新剧，不能沿用旧剧或新派剧的演技法，而应采用新的表演法。他说："这样的戏剧，在日本开辟以来头一回上演，其困难不是一般的。极而言之，日本剧坛还没有准备好上演这种戏剧的技法。它不能采用旧剧的演技法。即使采用新派的演技法也是很难表现出来的。因此上演这种戏剧，必须培养表演这种戏剧的演技法"①。自由剧场公演易卜生的《约翰·盖布里埃尔·博克曼》，揭开了日本新剧的序幕。其后陆续上演了高尔基的《夜宿》、梅特林克的《奇迹》、霍普特曼的《寂寞的人们》、契诃夫的《樱园》、安德列夫的《星的世界》、布柳的

① 转引自津上忠等编《演剧史·日本编》,第123页汐文社1976年版。

《信仰》等写实主义、自然主义、浪漫主义和象征主义的剧作。在自由剧场公演的这些西方近代剧，许多都是由森鸥外和小山内薰翻译的。小山内薰介绍和翻译西方近代剧的作用，仅次于森鸥外。明治末期大正初期即 1912 年前后，新剧剧坛主要翻译西方的近代剧上演，但以此为基础，推动了其后日本剧作家创作新剧的工作。

自由剧场断断续续活动了 10 年，解散之后，小山内薰表示“主动地将自己的全心身献给完成举起烽火的任务”（《近代戏剧的路径》,1919），他为了实现这一决心，进一步推进日本的新剧运动，以《戏剧与评论》杂志为据点，发表了许多论文，主张建立“戏剧实验室”和导演的机制，以及进一步提倡日本剧作家创作自己的剧本等；同时他于 1912 年访问欧洲，学习并引进威廉·阿查的戏剧论和斯坦尼斯拉夫斯基的表演理论，由此从单纯上演西方近代剧，进入了一个研究西方戏剧理论和艺术方法的新阶段。小山内薰在这个基础上写了《第一的世界》（1921），提出自己的戏剧方法论，主要强调以下几点：

（一）除时间和空间外，不受任何舞台的束缚；

（二）在这前提下，只写人，写人与人之间的关系；

（三）不应勉强规定作品的中心思想，因为作品的中心思想是自然地产生，而不是创造出来的；

（四）要从一切戏剧性的状态下解放出来；

（五）艺术的目的，不是解决问题，而应该是提供问题；

（六）话剧的主体是对话，一切的表现都应放在对话上；

（七）剧本尽可能简练，尊重导演和观众的想像力。

此外，小山还发表了《导演的任务与权威》（1922）、《小剧场与大剧场》（1922）、《平民与戏剧》（1923)等，继续开展理论活动。同时，他利用《戏剧与评论》杂志这个据点，发表了许多

表现主义的剧本，在介绍西方现代艺术派戏剧方面也起到了先驱的作用。

小山内薰本人也在戏剧创作中加以实践，写了创作剧《西山物语》、《丈夫》、《最底层》、《天主教信长》、《森有礼》、《金玉均》,改编剧《绿色的早晨》、《尘境》、《儿子》,以及传统剧改编的《倾城浅间狱》、《国性爷会战》、《博多小女郎》等。其中比较有代表性的是《丈夫》(1925)和《最底层》(1926)。前者以关东大地震后的贫民区为舞台，描写住在花柳街吉源附近的以纺纱兼占卜为生的阿丝，苦苦地抚养在身边的小女儿，盼望着自己外出谋生的丈夫源次的归来。源次却杳无音讯。阿丝向源次幼时的友人三吉租了一间房子栖身。不久，源次突然出现，怀疑妻子阿丝与三吉的关系，就愤然离去不复返回。阿丝无依靠，向三吉表白愿与他一起生活。不料三吉表示厌恶夫妻生活，也离阿丝而去了。后者反映在旋转舞台最底层的工人，背负着各自的过去而生活。他们常常聚赌，常常遭到舞台总管的指责。一天，警察来到舞台最底层逮捕一个当小偷的工人时，工人们就不停地旋转舞台，阻碍警察追捕那个工人。舞台上的演出一片混乱，舞台的帷幕急速降落，就剧终了。两剧集中反映了小山内薰的上述戏剧创作思想和方法。

他的戏剧方法论和戏剧创作为日本戏剧创作打下了理论和实践两方面的基础。同时，当时年轻的剧作家大多倾倒新浪漫主义、象征主义。小山内薰积极扶助日本的新浪漫主义和象征主义的剧作家，比如吉井勇、木下杢太郎和长田秀雄等。

吉井勇早期加入新诗社，作为“明星派”的诗人而得到承认，后加入新浪漫主义的文艺阵地《昴星》,从事编辑、作歌为主,从《祝酒歌》(1910)、《至昨日》(1913)到《祇园歌集》

(1915)、《东京红灯集》(1916)等，展现其在红灯绿酒下颓唐享乐的唯美歌风，作为新浪漫主义的一翼而存在。同时在自由剧场、文艺协会促进的新剧黎明期的运动的鼓舞下，渐离歌坛，决心“必须作为剧坛革新的一名战士而战斗”（《现代戏曲全集》第九卷跋），开始创作剧本。其中在自由剧场上演的，有《鸥外的死骸》、《偶像》、《梦介与僧人》(以上1910)、《河内屋与兵卫》(1911)等。

他的戏剧从内容到手法都注重自由奔放的新的浪漫性格，表现象征、瞑想、梦幻和神秘的倾向，具有浓厚的官能性的神秘主义色彩。尤其是《河内屋与兵卫》更具象征主义的艺术特征，它描写主角与兵卫受长崎商人带来的舶来品的诱惑，憧憬长崎的异国情调和享乐生活，离开大阪天满河内屋的父母，带着抱有同样憧憬的妹妹出走长崎的故事。这个以现实与梦幻交错编织出来的象征戏剧，表现了与兵卫追求享乐生活背后所充满的离家的孤独与寂寞的情绪。吉井后期的戏剧创作改变了象征剧的风格，倾向市井现实的写实剧，比如《俳谐亭句乐之死》(1916)等。在市井剧的艺术世界，他与久保田万太郎是齐名的。他将上演的剧本合集出版了《下午三点》(1911)、《杮》(1925)等八个剧本集，在近代戏剧史上占有特殊的位置。

长田秀雄先后参加新诗社和自由剧场运动，但他深受易卜生和契诃夫的影响。其戏剧创作方向与吉井勇、木下杢太郎迥异，大多具有写实的倾向。处女剧作《欢乐的鬼》(1910)，是一部暴露博士夫人生下低能儿后给家庭所带来的苦恼和悲哀的写实剧。但它仍然是按照“艺术的目的，不是解决问题，而应该是提供问题”的创作原则，因此发表当时，剧坛对站在反自然主义立场的、新浪漫主义的享乐唯美的他，竟写出这样

一部暴露现实的写实剧，都感到意外。《欢乐的鬼》是与秋田雨雀的《第一个拂晓》（1911)同时在自由剧场上演的。此后他还连续写了《饥饿》（1915）、《死骸的哄笑》（1915）、《产院》（1915）,以及《说谎》（1919）、《恶鬼跳跃》(1924)等揭露和讽刺社会世相的喜剧。其间还写了多幕历史剧《大佛开眼》（1920）而获得好评。

吉井勇和长田秀雄在自由剧场运动中，为开拓日本近代戏剧也作出了自己的贡献。

从事自由剧场运动的小山内薰，于 1927 年苏联十月革命十周年，应邀赴莫斯科参加纪念活动。访问期间，他作了题为《日本戏剧的未来》的讲演，强调在综合东方的一切艺术传统和吸收西方的戏剧传统的创造性活动中，要以其主体的“国剧”——歌舞伎的艺术理想作为根底，来设定日本戏剧的未来像，并且以此作为自己的“新的表演的尝试”。这不仅是日本戏剧领域的重要课题，而且也是整个日本文学、日本文化走向现代的一个带根本性的课题。小山内薰回国后一年就与世长辞，他的这种对传统与现代的自觉，未能在其创作活动中加以实践，作为一个问题在文学史、戏剧史上留了下来。

第二节
两种戏剧时代与新剧运动再展开

近代新剧运动的主力之一的文艺协会，在 1910 年坪内逍遥任会长后，取消了文学和美术门类，而专事戏剧运动。文艺协会内部比起剧本创作来，更重视演员的培养。坪内逍遥也主要致力于培养演员的工作。文艺协会所培养的演员与藤泽浅二郎的东京演员学校所培养的演员，成为当时从事新剧运

动的主力。逍遥还成立戏剧研究所，研究改良歌舞伎，主要志向于发展新国剧，没有全心身投入促进新剧的再发展。文艺协会在演出《走向星的世界》、《信仰》最后两场，便于 1913 年解散，与作为新剧运动的发起人小山内薰、市川左团次的自由剧场合并，并且分化为艺术座、无名会、舞台协会等几个剧团，随之还相继成立了许多小剧团，继续演剧活动。出现了新剧史上称为的“群小新剧团”的局面。

作为美学家的岛村抱月在文艺协会时，教授易卜生的戏剧，并组织上演了易卜生的《玩偶之家》。他不赞同坪内逍遥的新国剧论。在文艺协会解散后，他成立了以松井须磨子为台柱的艺术座，团结一批剧作家、小说家比如秋田雨雀、中村吉藏、楠山正雄、森鸥外、谷崎润一郎、有岛武郎、长田秀雄、小山内薰等协助翻译西方剧和创作新剧，并搬上舞台。他还抱着“谋求改善和普及文学、美术、演艺，以提高社会风尚”的目的，在戏剧领域致力于推动新剧的“大众化”，以重振新剧运动。艺术座坚持经济上的自立和高度的艺术性的方向，对新剧运动产生积极的影响。在筑地小剧场成立之前，它成为新剧运动的指导中心。

1918 年岛村抱月、松井须磨子相继辞世后，艺术座解体。1919 年小山内薰发表了《近代戏剧的路径》之后，转而专事戏剧理论和评论活动。这一年自由剧场也事实上停止了活动。原因是：经济上的拮据，以及市川左团次企图维持其歌舞伎演员的角色，只追求歌舞伎的近代化，尤其是在冈本绮堂的新歌舞伎《维新前后》（1908）、《修禅寺物语》（1911）获得大成功和确立新歌舞伎的模式之后，他已经无意继续从事新剧工作。由此，新剧运动失去了指导中心。与此同时，新派剧也仿效新歌舞伎的模式，精练演技而获得新的发展。特别是泉镜花的

一些小说改编新派剧成功，成为新派剧的代表剧目。泉镜花本人也创作这一模式的剧本这大大刺激新派演员登上近代舞台的热情。还有退出艺术座的泽田正二郎于 1917 年创立新国剧，采取“前进一步，后退半步”的方针，以求自立经营新国剧，推动戏剧活动的开展由于上述诸种因素的综合作用，近代伊始开展的新剧运动进入低潮，标志着近代第一期新剧运动的落幕。

文艺协会、艺术座和自由剧场虽然已不存在，但它们的新剧活动产生了深远的影响，新剧作家的创作热情依然没有消退。另一方面，许多有实力的小说家也涉足戏剧创作。当时三足鼎立于文坛的新浪漫派、白桦派、新思潮派的许多第一线作家，如长田秀雄、吉井勇、永井荷风、谷崎润一郎、久保田万太郎、武者小路实笃、有岛武郎、长与善郎、里见弴、仓田百三、久米正雄、山本有三、菊池宽等都从事戏剧创作，有力地支撑着新剧运动。新剧的创作经这批作家之手，作为文学史的一环而确立其重要的位置，迎来了近代戏剧的第二个时期，戏剧的创作甚至压倒小说的创作，剧坛与文坛相对应，形成浪漫主义、新浪漫主义、理想主义、新写实主义、象征主义等多彩的局面。

这便是岸田国士在《近代戏剧选》(1948)一书解说中所称的“两种戏剧时代”的到来。更具个性的白桦派和新思潮派的戏剧创作，在促进新剧创作的繁荣和整个新剧运动的再展开方面，起到了决定性的历史作用。白桦派和新思潮派在近代文学史上的意义，不仅限于小说创作的表现给文坛吹进了新鲜的空气，而且它们的戏剧创作给剧坛播下了新的种子，开辟了一个百花的园地。

在白桦派中，武者小路实笃的戏剧创作，高举新理想主义

的火炬，给剧坛带来了新时代的光明。他的剧作不仅塑造了众多的追求人类的爱与美的永恒理想的人物形象，热烈地表现了生命力量的思想，投射出作者人道主义、理想主义的强烈信念，而且一反既成的戏剧理念和方法，表现形式自由奔放，创造出了一种与歌舞伎的装饰性文体、易卜生社会剧的翻译文体和情调剧的空洞美文体完全不同的、适应于新剧表现的语言文体，为当时习惯于 朗诵方式的歌舞伎、新派剧演员提供了适应于其戏剧台词的机会因此在第二期新剧运动中，许多剧团都将武者小路实笃的戏剧搬上新剧舞台

武者小路的优秀剧作《人类万岁》是一部狂言式的喜剧，作者充分发挥奔放的艺术想像力，描写宇宙的创造者和主宰者“神”,充当“生命天使”战胜清教徒式的“道德天使”,讴歌了生命的力量和人的未来，祝福“人类万岁”。堪称“两种戏剧时代”最高杰作的《他的妹妹》，剧中的主角、一个很有前途的画家由于战争而双目失明，事业受挫，让她的妹妹记录了他所讲述的心中的反战感情，作为演说词，向战争提出了控诉。这部作品在日本戏剧史上评价很高，认为是“从明治末到大正初期的戏剧时代的总决算，同时也是向下一个时代的光辉起点的所谓划时代的杰作。这是武者小路氏的毕生力作之一”①。作为通俗戏剧的《爱欲》，通过一个天才的画家传闻其妻与同样是天才的演员的哥哥私通，产生妒忌，误杀了妻子的故事，深刻而逼真地揭示了人的猜疑、妒忌和憎恶的阴暗的心理。这些剧作，对于后来者山本有三、菊池宽乃至久保田万太郎等人产生了积极的影响。

①大山功《近代日本戏剧史》第 2 卷，第 348 页，近代日本戏剧史刊行会 1969 年版。

白桦派作家中，长与善郎的《项羽与刘邦》、仓田百三 的《出家人及其弟子》、里见弴的《爱憎不二》、有岛武郎的《死及其前后》等，都成为优秀的观念剧剧目，获得剧评界和观众的好评。可以说，白桦派的主要作家除了志贺直哉之外，都参与戏剧的创作。

新思潮派最先走进戏剧创作并搬上舞台而获得喝彩的，是久米正雄的处女剧作《牧场的兄弟》，接着写了《阿武隈情死》、《地藏经的由来》、《三浦纺织厂老板》等反映工农生活的故事，开了社会剧的先河。山本有三以处女作《洞穴》描写了某矿山坑内的矿工的非人生活而走进剧坛。他从此一发而不可收,他还写下了《津村教授》、《生命之冠》、《虐杀婴儿》等社会剧，以对人性的深刻的洞察和对人生精神世界的把握，以及将主题精神和舞台技巧浑然结合，达到了圆满的艺术表现，进一步树立自己真朴的风格。与此同时，菊池宽发表了《屋顶狂人》、《父归》等，他的小说《忠直卿行状记》等也改编成剧本搬上舞台。

特别是山本有三和菊池宽以写实主义的手法分别创作的《虐杀婴儿》和《父归》，具有强烈的近代的生活意识，展示了与白桦派的观念剧完全不同的社会剧的内容和风格。《虐杀婴儿》通过一个女工遭遇丈夫和两个孩子死亡，备受穷苦，无法为生，只好杀死自己的病婴，以免他在世上受罪的故事，有力地控诉了人间的不平。《父归》围绕主人公弃家与情人私奔，20 年后父亲《浪子回头》，儿女对“父归”或接纳或拒绝的故事。它不仅表现儿女内心对父亲的憎与爱的争斗，而且展现了传统的家长主义与近代的合理主义的冲突与调和的时代世相，其主题具有启迪人生的意义。由此山本有三和菊池宽为开辟近代写实主义戏剧的道路留下了不可磨灭的功绩，并称

为大正剧坛的两大作家。

“两种戏剧时代”的剧作实践，促进戏剧创作的兴盛和新剧运动的高涨。这一时期，以戏剧创作而置于同时代的文学整体中的著名小说家、剧作家，还有泉镜花、正宗白鸟、久保田万太郎、秋田雨雀，以及永井荷风、谷崎润一郎、葛西善藏、佐藤春夫等，他们对“戏剧时代”的新剧运动高潮的出现，也起了很大的推波助澜的作用。

泉镜花早期发表过《夜叉池》、《海神别墅》等剧作，还发表了描写住在姬路白鹭城的天守夫人的故事的《天守物语》(1917)，通过富有形象性的、诗一般旋律的台词，以及美女与妖怪、武士社会的卑小与精灵世界的华美的对比，展现其浪漫的戏剧世界，才在当时的剧坛占有一席之地。他的戏剧大多以“魔界”为舞台，展开幻想美的世界。此后问世的还有《棣棠》(1923)、《阿忍》(1936)等。明治末年大正初年曾写过《白壁》、《秘密》两剧的正宗白鸟，以发表《影法师》(1924)为契机，一连发表了《人生的幸福》(1924)等近20篇写实的力作，大多具有讽刺社会与人生的意味。

出身浅草的久保田万太郎也是从明治末年大正初年开始从事戏剧创作，《宵空》(1914)、《雨空》(1920)等大部分剧作，使用东京方言，描写庶民的日常生活，充满了江户的情调和俳谐的趣味，留下了浓厚的庶民区所保持的江户时代的纯朴爽朗的面影，出色地营造了他的市井世态或浅草人情的独自的戏剧世界。名作《大寺学校》(1926)以明治末年学制改革为背景，描写了浅草一家临时学校的校长和教员们所面临的命运。万太郎在这部剧作中，极大发挥了其上述的艺术意境。翌年由筑地小剧场公演，受到庶民的热烈欢迎，并获得国民文艺会奖之后，促使新剧界对戏剧创作的再认识。

与此同时，新剧运动受到新兴的“民众艺术论”的影响，提出“为民众而演剧”的口号，开展民众艺术运动。秋田雨雀在这方面的工作就很有建树。秋田初期接受俄国文学影响，从事短篇小说创作。他担任《新思潮》的编辑记者，负责对易卜生会的采访后，开始对戏剧产生了兴趣，专事戏剧创作，写了处女剧作《纪念会前后》（1909），以及《第一个拂晓》、《被埋没的春天》（1913）、《三个灵魂》（1918）、《佛爷与幼儿之死》（1920）、《国境之夜》（1920）等，兼融了浪漫主义、写实主义与象征主义的多彩表现手法。

在《播种人》的精神的感召下，秋田雨雀从民众艺术走上了无产阶级戏剧的道路。之后发表的《骷髅的跳舞》（1925）一剧，显示他的戏剧创作的新倾向。《骷髅的跳舞》以1923年关东大地震后日本政府镇压进步运动为背景，通过一个青年难民目睹在这场镇压运动中屠杀旅日朝鲜人的惨状，激起青年对政府的愤恨，站出来揭露了政府的这一暴行，并严正谴责那些屠夫，让这些“丑陋的骷髅跳起舞来”，让这些“丑陋的骷髅化为石头”！于是青年名骷髅为无辜的死者跳起《死的幻想曲》和《告别曲》，直跳到倒在地上，变成一块块碎片。这时旭日冉冉升起。剧作者采用写实主义与象征主义结合的手法，揭露和批判了当时的社会黑暗的现实。它给新剧带来了新的气息。

从新剧演员队伍来说，自由剧场时代，是歌舞伎演员、新派剧演员演新剧。在自由剧场解散之后，筑地小剧场成立之前这段时间，还是继承自由剧场的传统，由歌舞伎的中坚演员演出新剧。比如二世市川猿之助的吾声会、十三世守田勘弥的黑猫座、六世尾上菊五郎的狂言座等，都相继上演新进作家创作的新剧剧目，对于促进上述新剧创作的繁荣，起到了不可

忽视的历史作用。他们的表演方法虽然很难适应新剧的内容，但在缺乏新剧演员的情况下，这是一种不得已的办法。经过一段的摸索和培养新演员，到了这时期，二世市川猿之助和十三世守田勘弥合作成立文艺座，专门从事新剧的演出，上演了武者小路实笃的《我也不知》、《某日的一休》、《二十八岁的耶稣》、《人类万岁》,菊池宽的《忠直卿行状记》、《恩仇之外》、《一对兄弟》，山本有三的《津村教授》等，接着帝国剧场上演了菊池宽的《屋顶狂人》、武者小路实笃的《一日的素盏鸣尊》、谷崎润一郎的《阿国与五平》、山本有三的《指曼缘起》、有岛武郎的《断桥》等，以其清新的表演而获得成功。特别是猿之助与文艺座相对抗而新成立的春秋座上演菊池宽的《父归》，获得空前的大成功，这说明演员对新剧艺术有了更自觉的认识，掌握了新剧的近代精神和表演技巧，新剧的表演也臻于成熟。“群小新剧团”争相公演上述三派作家的剧作，如仑田百三的《出家人及其弟子》、山本有三的《生命之冠》、久米正雄的《三浦纺织厂老板》等，都收到了新鲜的舞台效果，给新剧运动带来了新的活力。

创作和表演两方面的成熟，造成新剧再展开的新机运，取代第一期新歌舞伎剧、新派剧所占据的主导地位，近代新剧的再展开，形成第二期新剧运动的高潮。1924年小山内薰与土方与志成立筑地小剧场，就是近代新剧的完成和现代新剧的起点的标志。

第三节
从民众艺术论到阶级艺术论

在白桦派、新思潮派极盛和象征派诗完成的同时期，即近

代与现代的交替时期，欧洲社会主义思想通过各种途径传播到日本，明治末期大正期日本社会思潮从人道主义、民主主义向社会主义变迁。

19世纪末 20世纪初，随着日本产业革命的进展和资本主义的发展，日本加快了过渡到帝国主义的步伐。产业工人的队伍也迅速壮大，形成一支独立的力量，不断开展反对资本家残酷剥削和争取生活权利的斗争。　与此同时，欧洲社会主义思想通过各种途径传播到日本，大正期日本社会思潮从民主主义向社会主义变迁。早期社会主义者片山潜、幸德秋水、堺利彦等组织“社会问题研究会”（1897）、“社会主义研究会”（1898）等开展社会主义理论的研究，并组织社会主义协会（1900）乃至成立社会民主党（1901）、平民社（1903）和日本社会党（1907）　等政党社团，开展社会主义运动，还创办了《平民新闻》（1903）等，介绍和传播马克思主义。《平民新闻》译载了马克思、恩格斯合著的《共产党宣言》。还出版了片山潜的《我的社会主义》（1903）、幸德秋水的《社会仁义神髓》（１９０３）和堺利彦、森近远平合著的《社会主义纲领》（1907），成为日本早期的社会主义理论三大著作。稍后，大杉荣、荒烟寒村创办了思想·文艺杂志《近代思想》（1912）等，宣传社会主义是人类的理想，促进了社会主义思想的发展。但是，他们没有以工人运动作为基础，只是成为少数先进知识分子开展的一种思想运动。他们的社会主义运动，宣称是以“改变建立私有制的资本主义社会、实现无产阶级公有制的社会”为目的的，这为民众诗和工人文学的诞生作了思想上的准备。

1914年爆发第一次世界大战，战后发生政治经济危机俄国十月革命成功，法国作家巴比塞发起支持苏联的世界无产阶级革命的“光明运动”，日本国内1918年爆发夺粮暴动，

促进了工农运动的蓬勃发展。大杉荣、堺利彦、山川均等于1920年成立日本社会主义同盟,并创刊《劳动新闻》、《劳动运动》、《社会主义研究》等报刊,加强社会主义理论的研究和宣传，使社会主义思想得到了进一步充实和普遍传播。小川未明、加藤一夫、秋田雨雀、藤森成吉、江口涣、前田河广一郎等马克思主义、自由主义、无政府主义作家，参加了社会主义同盟。但是，由于政府明令禁止结社，引起了同盟内部马克思主义者与无政府主义者的正面对立，翌年便解散了。之后山川均发表了《无产阶级运动的方向转变》，提出社会主义运动的领导权应从第三阶级（指市民阶级）转到第四阶级（指工人阶级）手中，并强调运动应以改变经济组织从而改变政治本身的实际意义为根本目标,为此号召社会主义者"到群众中去",使社会主义运动与群众结合。

在文学上，从启蒙思潮育成的日本政治小说风潮到中日甲午战争后兴起的内田鲁庵的社会小说、日俄战争前后兴起的儿玉花外的社会主义诗、木下尚江等的社会主义小说、尤其是本间久雄的"民众艺术论",到福田正夫创刊诗刊《民众》,结集了一批新诗人开展民众诗运动。

"民众艺术论"是1916年本间久雄受坪内逍遥"国民剧"论点的影响,在《早稻田文学》8月号上发表的《民众艺术的意义和价值》一文中提出来的。文章首先对"民众"这个概念作了界定：就是"除了上层阶级乃至贵族阶级之外的，包含中层阶级以下的所有一般民众、属于一般平民阶级的人。因此民众艺术不外是平民艺术"。文中主要引述瑞典女思想家埃伦·卡罗利纳·索非亚和法国作家罗曼·罗兰的艺术论的要旨，强调了两点：

（一）艺术家"要将重点放在人数最多的下层阶级和最底

层的工人阶级的人们身上”，因为“全人类直接的未来的问题都掌握在作为第四阶级的工人阶级的手中”，“惟有第四阶级工人阶级进行社会改革和道德改革，我们才获得新的社会”；“民众艺术就是工人阶级的艺术”。

（二）“要重视工人阶级文化上的进展”和“艺术的教化组织和教化模式的作用”，民众艺术就是要“给他们更高的人生观和对美更深的感觉”，这样“民众艺术才是最有价值的艺术”。因而他的结论是：艺术不是一部分人的东西，而是必须为广大民众所喜爱，还必须为民众所创造的。从而将它作为一般平民乃至工人阶级的教化运动。

以本间久雄提出的“民众艺术论”为契机，民众艺术论马上成为文坛的话题。加藤一夫写了《民众在何处》（1918）、《民众艺术的意义》（1918），大杉荣译出罗曼·罗兰的《民众艺术论》（1917），并写了《为了新世界的新艺术》（1917）、《民众艺术的技巧》（1918）、《社会问题还是艺术问题》（1918），川路柳红写了《民众及民众艺术的意义》（1918）等，从各种观点包括社会主义、无政府主义和人道主义的观点出发，提出了新兴阶级及其文学的问题，并对此进行了热烈的讨论。内容大致可以归纳为以下两点：

（一）对“民众”的理解，即对文学服务对象的理解。加藤一夫认为“平民、工人不是真正意义的民众，要成为真正意义的民众就必须自己真正自觉到是人，所以不能说新的民众就不存在于上层阶级和知识阶级当中”，因为如果他们“真正放弃自己的位置，感到自己今天的生活不合理，而且要成为真正的人的时候，感到自己要完成生活革命的时候，那么他们就早

已不是贵族、不是富豪而是民众的一员了”[1]。川路柳红说：“民众”是个“数字概念”，“所谓民众艺术是意味着通过这一系数的最大公约数。它不是特殊的，而是普通的，不是个我，而是全人类的意识”，所以他认为“明治以来，平民已处于幸运的位置，知识阶级决不是由贵族独占，在平民中也可以找到知识阶级。可以说，艺术的创作、鉴定，已经完全落在平民的手中”[2]。

(二)对于“民众艺术”含义的理解，田中纯提出，民众艺术就是“民众自己创造的艺术，是为民众自己的艺术，是民众所有的艺术。可以说，真实地十分地为民众的艺术，必须是民众自己产生的艺术”[3]。加藤一夫提出“民众艺术必须是具有真正成为人的、不愧为人的感情、思想、理性和生活的斗争艺术”[4]。他们的意思是说，民众艺术是挖掘民众中的人性，而不是一种反抗的武器。

大杉荣在《民众艺术的技巧》一文中主要针对本间久雄等的论点提出了批评，认为民众就是平民劳动者。是自觉到自己在现社会的地位、使命和力量的、建设新社会的中心人物平民劳动者。而且这些平民劳动者与现今旧社会及其一切断绝关系，在新的出发点下创造新的生命。他还说民众有两种：一是被绅士吸干了血的人，一是在贫困的深渊中蠢动的人，绅士的政策是灭绝后者，同化前者，而我们的政策是要融合这两种民众，提高民众自身的阶级自觉。他就民众艺术的含义写道：

① 《近代文学评论大系》第5卷，第42页，角川书店1982年版。
② 同上，第47页。
③ 同上，第28页。
④ 同上，第40～41页。

民众艺术是这些平民劳动者的艺术。是这些平民劳动者所代表的新兴阶级的艺术。（中略）是与正在凋落的衰老了的旧社会作斗争的一种武器。民众艺术是为了这些平民劳动者所要创造的新世界的新的艺术。为贵族、为资产阶级的旧社会的灭亡，同时也意味着其颓败透顶的艺术的灭亡。社会的更生，也意味着艺术的更生。

大杉荣将民众艺术论与工人运动、社会的政治经济生活结合，强调新兴的阶级必须有自己的艺术，必须有作为表达自己思想感情的、发现自己生命活力的、对旧社会战斗的艺术。如果以为民众艺术是无党派精神的、无限的、永远的、普遍的艺术，那是宝贵的梦想。

民众艺术论者开始冲破贵族、资产阶级文学论一统文坛的局面，意义是非常重大的。但是，大部分论者却缺乏明确的阶级意识——无产阶级的阶级意识，未能从无产阶级艺术的观点指出工人文学的实质，并明确提出改造社会的任务。从这个意义上说，它并没有形成无产阶级文学论。大杉荣有了阶级意识的初步自觉，稍后中野秀夫将大杉荣上述的若干原则加以发挥,写了《第四阶级文学》（1920）,最先触及工人文学的阶级性。

在《第四阶级文学》一文中，中野秀夫明确地把民众的观念发展到阶级的观念，指出第四阶级是工人阶级，不同于法国革命的市民社会的第三阶级——工商市民阶级。他说：“第四阶级的文学不是同情和悲悯的文学，而是反抗和斗争的文学。”无产阶级的“解放是文学的实质”,因而“必须触及社会制度的真髓”,“探究社会组织”。他强调“只有了解社会组织才是艺术”，因而要求“文学将通过第四阶级再生”。

接着宫岛资夫发表《第四阶级的文学》（1922），平林初之辅发表《民众艺术的理论和实践》（1921）、《唯物史观与文学》（1921），《第四阶级与文学》（1921）、《文艺运动与工人运动》（1922），江口涣发表《论阶级与文学的关系》（1922）等，批判了当时流行的艺术永恒性和超阶级性的错误观点，并进一步提出无产阶级文学的阶级性及其改造社会的任务，以及其自身的价值判断。宫岛资夫分析了第四阶级的人们的生活状况和第四阶级勃兴的情势后说："第四阶级文学的发生地——第四阶级的人们的生活是悲惨的、黑暗的，而且他们想从这种苦境踏出一步，就会立即袭来那样的压迫和痛苦"，因而，"要为除去作为恶的对立的阶级，以及为改善自己错误的生活而倾尽全力。在这里产生的文学，也必须是要为除去和改善他这种的恶和自己的恶而尽全力进步的文学"（《第四阶级的文学》）。江口涣说："自觉的第四阶级，是具有作为第四阶级的深刻的阶级意识的，（中略）其结果不消说必然要树立第四阶级自身的价值判断，文学价值本身也必然会依据第四阶级本身的价值判断来决定"（《论阶级与文学的关系》）。平林初之辅在《文艺运动与工人运动》一文中更明确地论说劳动阶级文艺运动与劳动阶级的关系，他写道：

从本质上说，最近兴起的阶级艺术的运动，首先必须是阶级斗争的一种现象、阶级斗争的局部战、阶级战线一个方面的斗争。因而这不仅是文学运动，作为纸上的运动，是没有希望解决的。只有通过阶级斗争的主力——资产阶级和无产阶级的决胜才能解决。（中略）其次无产阶级文艺运动，比起文艺运动来，首先是无产阶级运动，因此它的纲领不是文艺上的纲领，而必须是无产阶级本身的纲领。无产阶级的解放——这

是无产阶级文艺运动的惟一纲领。

白桦派的有岛武郎正是在这种时代的文艺思潮冲击之下，发表《一篇宣言》，表达了既同意和支持第四阶级及其艺术，又无力彻底背叛自己的阶级而成为第四阶级的艺术家的苦恼，就集中反映了这一文学运动规律的必然性。

可以说"第四阶级文学论"比"民众艺术论"进一步触及到无产阶级文学运动的几个重要问题。一是文学的历史性和阶级性；二是文学与社会的关系；三是无产阶级文学自身的价值判断。但他们都未能进一步深入探讨，建立无产阶级文学的原则和无产阶级文学的创作方法，也未能完全科学地掌握文学的特点，文学和现实的复杂关系，并将文艺与阶级、革命的关系简单化。尽管如此，它起到了无产阶级文学的启蒙作用，将文学引向"无产阶级的轨道"，为现代确立无产阶级文学理论做了充分的准备。

第四节
民众诗与工人文学的兴起

随着大正民主主义思想的发展，在西方民众艺术和日本上述民众艺术论、第四阶级艺术论的双重引导下，兴起了民众诗和工人文学的运动。

这时期，诗坛进入世代交替时期，在惠特曼、卡彭特、维尔哈伦等欧美诗人的简明显浅和自由奔放的民主诗诗质影响下，直接催生了日本的民众诗派。白鸟省吾以《世界的一人》(1914)开拓口语自由诗而引人注目。以他的这一诗作和福田正夫的《农民的话》(1916)、富田碎花的《末日颂》(1915)、百田

宗治《一人与全体》（1916)、加藤一夫的《土地的呼唤》(1917）等作品为先导的民众诗开始形成。当时诗坛就近代诗的走向问题，意见纷呈。民众诗派与白桦派就人道主义问题也展开了论争。为了交流和整合诸派的各种意见，于 1917 年由民众诗派与象征诗派为首联合网罗当时许多有代表性的诗人，成立了诗话会。诗话会无章程规则，入会无限制，不问大小诗派，不问老中青诗人都可以自由加入，并发行机关杂志《日本诗人》,出版年刊《日本诗集》,占据当时诗坛的中心地位。

民众诗派还于 1918 年创刊诗刊《民众》以及《科学与文艺》、《表现》,成为近代诗运动开始以来诗人最大的结集体,这标志着民众诗运动的诞生与发展。这一运动的中心人物是白鸟省吾、福田正夫、百田宗治、富田碎花，结集在他们周围或接近他们的诗人有：加藤一夫、千家元麻吕、尾崎喜八、山村暮鸟、室生犀星、高村光太郎、佐藤惣之助、福士幸次郎等。他们创作民众诗的同时，也积极介绍惠特曼、卡彭特等美国诗人的作品和思想，民众诗运动达到了高潮。民众诗派产生了像白鸟省吾《大地的爱》（1919)、富田碎花的《大地之子》（1919)等这样具有代表性的诗作，同时金子光睛署原名金子保和出版了民众派诗集《赤土的家》（1919），民众诗派与完成期的象征诗派形成近代与现代之交的诗坛的两种主要潮流。

民众诗派共同的口号是“自由、平等、友爱”。他们开展运动的目的,与 1907 年前后兴起的自由诗运动单纯以诗的形式革命为目的不同，他们不仅为确立彻底的口语自由诗形式而努力，而且以争取口语自由诗进一步大众化，实现诗的内容革命为运动的最大目标。白鸟省吾在《民众诗的特质》（1914)一文中归纳为三点：

一、抱有对现代的热情，同时对向未来飞跃的肯定的精神；

二、在实在的现实、或迄今的诗人未注意到的所有人和所有事物里，广泛地发现诗的取材；

三、语言的自由和浅显易懂。

可以说，民众派的诗作表现了对现代的关心和对未来的肯定精神，来自对民众的关心和未来的肯定。所以他们的诗材取自民众的广泛的日常生活。福田正夫在《诗的现在及其精神》(1918)一文中强调“诗从一民众中来，(中略)而我们并不只思考一人，我们思考的是作为全体的一人和作为一人的全体，而且还思考互相的理解，思考爱。我们的诗正是从这里产生。”也就是说，民众诗派在内容上进行前所未有的革命，歌唱的对象是民众，是农工，是集体中的个人和个人中的集体的互相理解和爱。他们在对全体的爱中来表现自己的个性。

由此他们强调诗的取材来自实在的现实，在大地、劳动、人的生活的现实当中，捕捉他们的爱的精神。他们的诗材从传统的“雪月花”摆脱出来，从大地、劳动和生活中广泛采集，在一切实在的现实中寻求人的精神。在诗的美之外寻求诗的力量，从诗的感情之外寻求诗的意志。也就是强调诗以表现感动的自由为主，彻底地表现生命力。这便是他们所追求的诗的根本精神。

与此相应，在诗形、诗语方面也进行大胆的改革，追求自由口语散文诗体，不求诗语的端丽而求自由与浅显。他们认为过去的诗是用口来歌唱，而他们今日的诗是用心来歌唱，用全身来歌唱。他们的诗歌，就是他们的生命的呼吸，与呼吸一起就产生语言，产生惟一的新的语言。

民众诗派的人们主观愿望是努力贴近民众的生活、思想与感情，并且在实际创作中在促进诗的社会性和大众性方面作出了自己的贡献。但由于他们缺乏深入民众生活和真正体验民众的生活、思想与感情，只在自己的书斋构思，虽然描写了工人、农民、民众、大地等，但大多是抽象概念的述说，诗语无节制，且技巧有欠精当。他们的愿望与现实脱节，给民众诗造成致命的弱点。当时包括象征诗坛的北原白秋、萩原朔太郎在内的诗坛或从艺术至上的观点提出技巧性的批评。个别人甚至带有阶级偏见，对这一新诗派进行攻击，甚至谩骂他们歌颂的工人是“丑陋”的。民众诗派的人们发表不少文章与之进行论争。比如白鸟省吾的《民众诗的特质》、《排除逆行于新诗坛的偏见》（1918），百田宗治的《昨日的诗和今日的诗》（1917）、福田正夫的《诗的现在及其精神》等，在论争中建立自己新的民众诗论。但由于这两种诗观的对立，引起了诗话会的分裂，于 1921 年一些象征诗派的诗人退会，由北原白秋、日夏耿之介另组新诗会。

现代诗胎动时期，白鸟省吾、福田正夫等与象征诗派的北原白秋围绕口语自由诗散文化问题进行了论争。北原白秋在《诗与音乐》创刊号上发表的《艺术的圆光》（1922），强调自由诗的自由的意思，不是放肆放埒之谓，自由诗要始终保持诗的动律和风韵，保持诗的品位，不能将诗变成散文。同时声称：“所谓人道派、民众派——我称之为素材派——的横暴时代不应这样永远继续存在”。白秋还发表了《是诗吗——自由诗例证之一》（1922）、《是叙事诗吗——自由诗例证之二》（1922）、《粗杂的表现之一例——关于语言》（1922），分别批评白鸟省吾的《森林带》（1922）、福田正夫的《恋爱的彷徨者》（1922）和《高原的处女》（1922）的散文体或长篇叙事体是缺乏“诗性”。

白鸟省吾发表《诗的内容与形式》（1922）、福田正夫发表《论现代日本诗的本质》（1922），进行反批评北原白秋的诗论是“时代错误的诗论”。北原白秋退出诗话会后，诗话会由白鸟省吾、福田正夫等维持到 1926 年解散，民众诗运动也完成自己的历史使命。

在这场近代日本诗坛最大的论争过后，百田宗治在《所谓民主诗的功过》（1925）一文中客观地总结了民众诗的功过。他指出民众诗在诗中注入社会意识、诗材自由而触及民众的日常生活，诗语通俗而接近散文，突破了狭小的纯粹抒情诗的世界，在诗的通俗化的新的展开中，留下了自己的功绩。但却缺乏为完成这一事业所必具的诗的教养，传统与改革的结合存在一定的距离，缺乏技巧性等。他的结论是：“功过参半。”

民众诗派的创作活动，应该说是近代诗发展的重要一环。有些弱点可以克服，有些弱点在新事物成长的过程中是不可避免的。正如诗评家藤原定指出的：“民众诗派的善意与爱，是在没有正确认识农民和工人时就在头脑里决定他们是好人，在没有认识他们的生产劳动的现实时就牧歌式地低调歌颂他们，因此总觉得他们的作品缺乏功力，诗感稀薄。这大概因为他们的思想是输入文化吧。尽管明治后半期的象征诗派的系统大多是书斋式的，但却是稳坐在书斋里，但这一否定书斋的诗派，自己却是书斋式的，所以缺乏功底吧”（《创元文库版·日本诗人全集》第 4 卷解说）。

从近代诗史的发展角度来看，这是诗坛潮流新与旧相互交错的自然现象。民众诗的出现，与当时雄峙文坛的象征诗“分庭抗礼”。它起着从石川啄木时代过渡到无产阶级派诗的架桥作用，其过渡的功绩是不可抹杀的。

在大正民主的展开和工人运动蓬勃发展的推动下，以及

民众艺术论的激励下，于 1918 年与民众诗同时兴起了工人文学。1919 年小川末明等创办《黑烟》、宫岛资夫等创办《劳动文学》等一批工人杂志，提出他们要刷新文学的内容，创造出“为新社会的新文艺”，促进工人文学的诞生与发展。

作为工人文学的萌芽，始于《近代思想》创办者大杉荣和荒畑寒村的文学评论和创作活动。大杉荣的《知识的手淫》(1914)、《本能与创造》(1912)、《生的扩充》(1913)等，提出了文学变革，需要反映根植于个人内部的社会变革，而且需要采取 Intellectual Masturbation （知识的手淫）的办法来表现强烈的欲求。荒畑寒村的小说《舰底》(1912)，客观地描写一个少年工在海军造船厂从事过重的劳动患了病，又受到军医的非人对待的故事。作者作为大正期工人文学的先驱者，获得了文坛的承认。他们在文学理论和创作实践两方面直接催生着工人文学。

直接揭开工人文学序幕的，是宫岛资夫的《矿工》(1916)，描写矿工世家出身的青年在矿工暴动中抱着“强烈的生活本能和叛逆的本能”参加了抗争而被杀害的悲剧。小说所写的矿工的反叛和抗争，虽是没有阶级自觉没有组织的盲目行动，但也反映了矿山劳资关系、矿工的悲惨生活和他们的反叛精神。小说刊登在《近代思想》上，由堺利彦、大杉荣作序，编者在广告文中强调：小说全篇贯穿了“对横暴而狡黠的资本家的憎恶与反抗，对那些献媚虚伪怯懦于权力、出卖友人的无耻无气力的工人的轻蔑与反感，以及对寻求不到美与和平的世界、反过来为反叛与斗争而活的主人公的赞美”。小说发表后马上遭到当局查禁，但它对工人文学的新生是扼杀不了的。其后宫岛资夫还写了揭露高利贷残酷剥削的《黄金地狱》(1924)和投机者奸诈的《金》(1926)，确立了他在工人文学史上的重

要地位。

工人文学运动初期，宫地嘉六根据自身的流浪体验和在海军造船厂的劳动体验，创作了《佐吉》(1915)、《煤烟的气味》(1918)、《一个职工的手记》(1919)、《流浪者富藏》(1920)等，写了庶民的苦痛和感伤的心境。它们是具有代表性的工人文学作品。与宫岛、宫地同时期参加工人文学运动的平泽计七在小说·戏剧集《创作与工人问题》上发表了多篇作品，以敏锐的眼光，及时地以自觉的有组织的工人为对象，描写了他们的生活、劳动和斗争，揭示了工人文学的新动向，并预示工人文学的发展前景，对于工人文学运动带有鼓舞作用和导向的意义。

但是，随着马克思主义的传播、俄国革命的影响和工人运动的蓬勃发展，萌生了先进的思想在文学方面，出现“第四阶级文学论”，产生了明确的阶级意识。另一方面有岛武郎发表了《一篇宣言》，反映了知识分子在这一时代激流中的动摇性。1921年小牧近江、金子洋文等在探索中创办了《播种人》。他们以米勒的“我们是农夫中的农夫。我们的纲领是劳动”作为自己的纲领，同时宣言：

人曾经造神。如今人杀了神。应该了解被造的东西的命运。现代没有神。然而到处都充满神的变形。神应该被杀。杀手是我们。认可的是敌人。只要两个阵营相互对立的这种状态继续存在，人就是人的敌人。这中间没有妥协的道路。或是是，或是否。或是真理，或是非真理。

真理是绝对的。故我们说他人不说的真理。人对人是狼。不问是国土还是人种。在真理的光辉之下，将要产生结合与分离。

我们为现代的真理而战。我们是生活的主人。否定生活就不是现代的人。我们为生活而拥护真理。播种人就在这里站起来——与世界的同志们在一起！

《播种人》最先在小牧近江的家乡秋田县土崎町创刊，后迁到东京继续运作，与《黑烟》、《劳动文学》等杂志作为阵地，工人作家新人辈出，工人文学得到了进一步的发展。内藤辰雄的《洗马》(1919)、新井纪一的《愤怒的高村中士》(1921)、吉田金重的《铁的呻吟》(1923)、金子洋文的《地狱》(1923)等，开创了工人文学的新局面。平林初之辅、青野季吉、前田河广一郎、中西伊之助、山田清三郎等也成为《播种人》的同仁，而且得到当时在文坛已颇有影响的有岛武郎、秋田雨雀、马场孤蝶、武者小路实笃、江口涣、藤森成吉等的或支持或惠稿。他们中有的人其后成为无产阶级文学运动的先驱者。比如前田河广一郎的《三等船客》(1921)，透过从美国回国的乘坐三等船舱的船客的种种样子，以生动的笔触描写了这些日本移民的生活与感情，以及表现了他们对在美国所受剥削的义愤，成为无产阶级文学萌芽期的杰作之一。平林初之辅的《文艺运动与工人运动》、青野季吉的《无产青年运动的使命》(1923)等文论，对于无产阶级文学运动发表了前瞻性的意见。

《播种人》出版过专辑《为了饥馑的俄国》、《非军国主义》等反对战争、维护和平和支持农工俄国，以及《文学与阶级意识》，提倡第四阶级的文学。该刊遭到当局四次禁止发行的处分和无数次开天窗的处置。1923年关东大地震不久，在当局镇压进步运动之下，工人文学的先驱者平泽计七与大杉荣等8人先后于"龟户事件"、"甘粕事件"中被反动军队杀害。《播种人》在极端严酷的环境下，出版《帝都震灾号外》，发表了一

篇题为《播种杂记》，纪录了他们的殉难经过，成为工人文学中的优秀的报告文学。不久就无法继续刊行。

从《播种人》的宣言来看，是具有反资本主义的思想文艺。从它的同仁、撰稿人的情形来看，他们是包括激进的社会主义者、无政府主义者、人道主义者等，具有不同思想倾向者，形成了反资本主义的统一战线。这种状况引起了既成文坛的作家的不安，菊池宽首先于 1923 年创刊《文艺春秋》，标榜以扑灭萌芽中的无产阶级文学为目的，而《播种人》的同仁则于 1924 年另成立《文艺战线》，从而展开下一个时代的文学。

小田切秀雄对工人文学的性质作了这样的分析：“大正期的工人文学不是意识的、自觉的革命的无产阶级文学，勿宁说是自发的要素很多的反资本主义的、人民的工人文学。它带着些许感伤诉说工人的悲惨生活，表现在资本主义的剥削下，人性的呻吟和漠然的反叛的情绪，以及描写寻求和探索从现存制度解放的经历’①。

与此同时，出现了与工人文学互相影响和并行发展的、具有社会主义倾向的社会派文学的动向。中条（宫本）百合子的《贫穷的人们》（1916）、上司小剑的《拒绝生存的人》（1917）、江口涣的《诱拐工人》（1918）、贺川丰彦的《越过死亡线》（1920）、小川未明的《不点火》（1921）等的问世，显示了这一动向的展开。

因此可以说，从“民众艺术论”到“第四阶级文学论”，到《播种人》的诞生，民众诗、工人文学生成，是向无产阶级文学发展的重大转折，为无产阶级文学的形成奠定了理论和实践的基础。

①小田切秀雄《明治·大正的作家们》(Ⅰ),第 345 页,第三文明社 1978 年版。

第五节
宫泽贤治

在象征诗和民众诗流行之后，第一个提倡“农民艺术”的诗人，不参加任何诗派而坚持独立存在的，是宫泽贤治（1896～1933)。他于1926年写了《农民艺术概论纲要》，并成立以素有俄国农民圣者之称的罗须地（GrigoriiEfimovich Rasputin)命名的“罗须地人协会”，结集农村青年进行“农民艺术”的指导，并身体力行加以实践，促使近代与现代之交的日本诗的世界焕然一新。

宫泽贤治出生于岩手县稗贯郡花卷川口町经营当铺和信仰净土真宗之家。他于县立盛冈高等农校毕业后，一度归乡在当地农校执教，开始习诗，耽读《法华经》，并对西方音乐产生了兴趣。1922年他的妹妹故去，他悲痛欲绝，把哀伤的感情无遗地倾注在《永诀的早晨》、《无声恸哭》、《松针》、《雨雪霏霏在诅咒》等哀悼诗上：

今天
我的妹已走远了
雨雪交加，户外却亮堂（《雨雪霏霏在诅咒》）

翌年他汇集早中期的诗作出版了诗集《春天与修罗》第一集(1923)、第二集(1925)、第三集(1926)。所谓“修罗”，即佛教众生生死轮回六道中的阿修罗道，是恶鬼的世界。贤治的命题，以‘春天’代表善的自然之力；‘修罗’表现自己内里的妒忌、烦恼的恶之力，表示自己决心要战胜象征的丑恶势力的意

思。于是他呐喊出：

愤怒的苦味还淡
唾沫！向四月气层的光底吐去
咬牙切齿
我就是一个阿修罗

1926年他立志献身于改善东北贫困农民的生活，辞去安定的教职，到农村从事农业。他作为农艺师，不仅指导农民耕作技术，而且向农民传播音乐、诗歌的文艺知识，以“罗须地人协会”为中心推动农民艺术的发展。同年他发表《农民艺术概论纲要》一文强调：“自我意识从个人逐渐进化到集团社会的宇宙”，“正确而坚强地活着，就是意识到银河系在自己之中，并顺应它而前进”。为此他要求“交流人与人的精神，并将这些感情社会化”。他还特别强调农民艺术也是以美作为本质的，他写道：

我们要创造新的美。美学是不断变化的。

我们必须警惕不要走入岐路和邪路。

农民艺术是相通宇宙感情的土地、人和个性的具体表现。

那是以直观和情绪的内在经验为素材的无意识或有意识的创造。

那是要经常肯定实际的生活，并进一步将它深化和提升。

那是不断将人生与自然作为艺术摄影，作为写不尽的诗歌。

也就是说，诗人认为，诗是将个人的感情社会化，将人生

和自然作为诗的对象、诗的源泉。诗如果离开实际的生活，离开自己脚下的土地，就不可能创造出农民艺术来。诗人的诗质就是建立在这种观点上，并特别规定自己的诗作为“农民艺术”，最诚实地歌唱农民的生活。

贤治满怀诗人的豪情在《农民艺术概论纲要》的结论中还表示：“我们需要的，是包围银河的透明意志的巨大的力和热！”他本人就是以自己献身于农民的经验和热情，丰富的诗的想像力，以及心象素描的新法，同他自己的内与外、社会与自然的“阿修罗”斗，以实现他的“农民艺术”的理想。这是宫泽贤治作为诗人的最充实的时期。

正当农民组合和刚成立的劳动党推动农民运动的时候，诗人以自由奔放的语言在《寄语同学们》(1927)一诗中唱出：

你们被这个时代压抑，
难道就甘心像奴隶那样忍受？
同学们，不如去创造一个更新的正确的时代！

他呼唤农民不要像奴隶那样忍受旧时代的压抑，站起来去创造一个新时代，同时提出实现这一理想之路：

通过冷彻的剖析，
与那蓝色的影子一起，
在舞蹈的范围内，
提高一切农业的劳动。

诗人从什么出发来“创造一个更新的正确的时代”，作为理想之路呢？他规定在“舞蹈的范围内，提高一切农业的劳

动”，即在地主所有制下，通过农业机械化来实现“逐渐进化到集团社会的宇宙”的理想。实际上，这是空想之路。他的这种理想，就犹如武者小路实笃和有岛武郎企图以个人的方式和献身，来追求其理想人类共同体——“新村”和“共产农国”以实现创造新社会一样，是有其时代和阶级的局限性。

因此诗人面对农村的社会现实，有时唱出明朗的未来：

不断地铸刻在体内的学习
转眼迅速地吐出了强劲的新芽
不知它会茁壮成什么样子
那就是未来崭新学习的开始
再见吧
……让透明的力量
　　从云里，从风中
　　移到那孩子身上……（《耕作插曲》，1927）

有时又咏叹自己无能为力：

风不断地从西边吹来
杉树摇曳，桦树的红叶纷纷凋落
我好歹朝那边走去
尽管如此不接受酒和豆腐
只顾手打凉棚挡住篝火的光
集中眼力盯视着甲助
一旦事情结束，就立即远去
（《会见其父》，1927～1928）

作为诗人兼童话家的宫泽贤治这种对农民生活的期待与苦恼、希望与失望交织的感情，不仅表现在他的诗作上，而且反映在他的童话集《风的又三郎》（1927）、《银河铁路之夜》（1927）等代表作上。

贤治的诗所体现的对自然的感情，充满了东方神秘主义的色彩。他笃信佛教，尤其是笃信《法华经》的“惟佛与佛，乃能究尽诸法实相。所谓诸法实相，如是性，如是体，如是力，如是作，如是因，如是缘，如是果，如是报，如是本末究竟”等。诗人将佛说的这些现象作为存在的本质实相，在诗中咏了出来：

是我，是他，
是云，是岩，都是因缘。
毕竟世界惟有因缘啊。

一片一片的云，
它的质、形、进度、位置、时间，
想到它们都是源于因缘本身，
心中不由地一片空朦。

宫泽贤治作为从事“农民艺术”的地方诗人，显示了与当时诗坛主流的象征诗、民众诗完全不同的独自的新风格，兼融神秘的宗教性和浓郁的乡土性，而显示他的强烈的独特个性。虽然他生前未获得中央文坛应有的评价，但1928年起卧病在床，仍然将自己的才华与精力奉献给农民艺术，将自己亲自目睹的农民生活的艰苦和自己的无力感，倾泻在他的晚年代表诗作《不怕雨》（1931）上，歌唱出：

不怕雨，
不怕风，
也不怕冬雪和夏热。
没有欲念，
也决没有嗔怒，
总是静静地微笑。
一日四两粗米饭，
就着少许菜酱汤。

诗中还咏道：

干旱的时候流泪，
寒冷的夏日惶惑不安，
被认为是无用的人。
人们不称赞，
国家不表彰，
我想成为这样的人。

这位农民诗人的诗，充满了对贫苦农民的人道主义的同情，将个人的感情社会化，并用东北的方言、佛教的语言和科学的术语，来表现扎根于东北乡土的丰富的幻想，同时心象的素描又内蕴独自的宗教意识和科学的宇宙感觉，将文学、宗教、科学三者统合，展开了前所未有的、属于宫泽贤治个人的独特诗风。因此草野心平认为：“贤治在最奔放自在的时代，从一个诗人与天然的接触中，迸发出不可思议的绚烂的光。

也可以说，贤治本身就是星云状的发光体”①。

宫泽贤治于 1933 年病逝。逝前十日在病榻上仍然以他那“包围银河的透明意志的巨大的力和热”，每日伏案七八个小时，去实现他那表现“相通宇宙感情的土地、人和个性”的理想。他逝后，后人将他后期的诗作续编《春天与修罗》第四集。他一生在文坛发出的独自的光，始得到公正的认同，并在日本现代文学史、诗史上留有他的独立存在的位置。

加藤周一对宫泽贤治的诗就给予确切的历史定位。他归纳贤治的诗两大特征时指出：“第一，他理解方言、拟声语，佛教用语、科学性术语的一切特点，语言昂扬、奔放，是从诗人的内心流溢出来的一种流畅的调子。这种语言所唤醒的对象是鲜明的，音响的余韵久久萦绕在人们的耳底。能这样运用丰富的语汇，创造出这样的诗的效果的诗人，恐怕别无他人。第二个特征，他展开了伟大的想像力。‘自我的意识从个人逐渐进化到集团社会的宇宙’。宫泽贤治把他的想像力冲着银河系宇宙开放。童话《银河铁道之夜》（遗稿）中所表现的庞大的‘梦’，就是贯穿着这种诗句的。总之，这种特征在《古今和歌集》以来的日本抒情诗里是罕见的。”②

第六节
现代艺术派的萌芽

与民众诗、工人文学同时期出现的，是现代艺术派的萌芽。由于第一次世界大战后的混乱，陷入空前的精神危机之

①草野心平《日本诗人全集 20》解说，第 333 页，新潮社 1955 年版。

② 加藤周一《日本文学史序说下》（中译本），第 427 页，开明出版社 1995 年版。

中。欧洲兴起于20世纪初的现代艺术派文学思潮，便得到普及和加强。在文坛上，意大利的未来派、德国的表现派，由瑞士而法国的达达主义，继而法国的超现实主义纷纷兴起。就艺术整体来说，还有立体派、结构主义、象征主义等。这些欧洲的现代艺术派的文学艺术，在20世纪10年代末开始，尤其是以1923年关东大地震后发生的社会混乱情势和思想文化危机为契机，很快地就介绍到日本。

日本文坛首先引进的是未来派。欧洲的未来派始于1909年马里内蒂发表的《未来派宣言》，宣告他们“要讴歌走向危险的爱、永恒的活力和冒险”。当时《费加罗报》以头版报导说：“未来派大胆地凌驾于过去和同时代诸派的一切理论”，表明未来派要开展一场艺术革命的运动。在马里内蒂发表《未来派宣言》两个月后，森鸥外率先翻译了这个宣言，刊登在《昴星》5月号上。1912年与谢野铁干介绍了未来派的诗，1914年木村庄八重译马里内蒂的《未来派宣言》，译名为《未来派的宣言第一》，掀起第一波传播未来派的活动。

1920年流亡日本的布卢柳克举办“俄国未来派展”和1921年平户廉吉仿效马里内蒂，在诗坛内外发布了《日本未来派运动第一回宣言》，又掀起了新的一波更大的传播未来派的活动。平户廉吉在《日本未来派运动第一回宣言》宣称：“直感应该代替知识，未来派的非艺术的敌人是概念。‘时间与空间已经死亡，早已住在绝体中的’我们，必须尽早挺身而出，冒进和创造。那里只有人性的能动，直感眼前的混沌中的至上律(神的本能)。’因此宣言强调：

未来派诗人要讴歌许多的文明机关。这些东西直入潜在的未来发动的内廷里，贯彻比机械更快速的意志，刺激我们不

断地创造，以传播速度、光明、热和力。

未来派绝不出卖肉体，只有机械自由——阔达——直接行动——绝对权威的绝体的价值。

平户的宣言否定一切传统的价值，赞美机械文明，主张以直感代替知性，创作出歌唱充满‘速度、光明、热和力’的‘文明机关”——现代的都市。同时为了以“机械更快速度”来进行创作，提倡：

采用拟声、数学符号、一切有机的方法，参加缜密的创造。尽量破坏文章论、句法的习惯表现，特别是拂除形容词、副词的尸体，使用动词的不动法，进入不受任何侵略之境。

也就是说，平户廉吉在艺术理念、表现形式、艺术素材乃至文章法、语法一切方面，都要破坏旧的艺术偶像，建立一种崭新的艺术——未来派的艺术。他的这篇第一回宣言的发表，再次激发引进未来派的热情，并且加强国际间的交流，日本文艺界进一步介绍未来派的艺术理念和方法，比如重译介绍马里内蒂的《未来派宣言》，比如某氏（推断为森口多里）于1921年重译的《未来派的第一言明表》、中山壅一于1922年重译的《未来主义第一宣言书》、神原泰于1924年重译的《未来派宣言书》；1921年布卢柳克与未来派美术协会的木下秀举办了“第一回未来派宣言讲演会”，合著《何谓未来派？》(1923)。神原泰也发表《第一回神原泰宣言》(1921)，并在东大美学会作了有关未来派的讲演，发表了《未来派的胜利》(1922)的文章，综合性地介绍了未来派。在这前后，“先驱艺

术丛书'收入了马里内蒂的剧作《电气玩偶》(日译本),筑地剧场的"剧场三科"上演创作剧《人生》,《明星》杂志发表了法国未来派的诗《无限久》、《氧气》等。

继未来派之后引进的是立体派。立体派首先通过木村庄八译《艺术之革命》(1914)、苏武绿郎译《立体主义》(1915)、白鸟省吾的《立体派的诗》(1915),介绍到日本来。此后川路柳红、与谢野铁干、堀口大学、堀辰雄、北川冬彦跟进,也做了许多译介工作,都起到了启蒙的作用。特别是平户廉吉的《飞鸟》(1921),迈开了未来派、立体派创作实践的第一步,具有划时代的意义。

但是,平户廉吉在实践创作未来派诗、立体派诗不久,年仅30岁就猝然病逝。他的诗由川路柳红、萩原朔太郎、神原泰、山崎泰雄编集,结集出版《平户廉吉诗集》,那是1931年以后的事。另一位未来派的发动者神原泰转向左倾。加上当时未来派、立体派不为社会广泛理解,又受到了既成文坛的种种阻力,作为现代艺术派运动的一翼,暂时告一段落。尽管如此,未来派、立体派一旦出现,就预示着日本近代艺术派已经在胎动中。

同一时期,日本诗坛开始介绍表现主义的文学概念,较早前森鸥外译过克拉朋的《前茅之上》(1914)等数十首表现派诗,但未引起人们的关注。至1921年《新潮》杂志出版"表现主义特辑",发表了益本国基的《表现主义的基本概念》和山本有三、新关良三的论考。1922年,《解放》杂志也出版'新兴艺术大观号",刊登山岸光宣、佐久间政一、北村喜八的文章,分别介绍德国表现派的社会革命剧、艺术和戏剧等,还发表了小池坚治的《表现主义文学研究》,介绍了表现主义的理论和接受情况,才开始引起文坛的重视。然而表现主义对当时近代

艺术引起强烈冲击的，是在 1921 年上映德国表现派电影《卡里格里大夫的密室》和 1924 年筑地小剧场上演德国表现主义作家赖因哈德·格林的代表剧作《海战》(伊藤武雄译、土方与志导演），受到了追求新兴艺术的青年狂热的欢迎。其后筑地小剧场又上演多出表现派戏剧，还出版了“先驱艺术丛书”以及羽田锐治译的《德国表现派小说玛瑙珠》（1924）、黑田礼二译《表现派戏剧集》(1924)。接着村山知义译《燕之书》（1925）和横光利一试作小说《表现派的角色》（1925）等。至此，表现派还未完全完成从译介到实践创作的转换角色，就从文坛、剧坛上消退了。

达达主义是从 1920 年 8 月 15 日《万朝报》刊登紫兰的《享乐主义的最新艺术——战后最受欢迎的达达主义》和羊顺生的《达达主义一面观》，开始在日本作了本质性的介绍，对年轻诗人产生了很大的刺激。高桥新吉发表了散文诗《达达派艺术家断言》（1922）,宣称：

DADA 断言否定一切。

无限或无，那都像香烟、贴身裙或单语一样同音地回响。

涌向想像的一切都是实在的。一切的过去包含发酵大豆的未来。依靠石头、沙丁鱼，还有杓子和猫儿也都可以想像到人所不及的想像。

DADA 在一切中发现自我。

在空气的振动，在细菌的憎恶，在自我这个词的气味中，都将会发现自我。

一切是不二的。从佛陀的谛观中，一切将生出一切的元素。在一切的东西中发现一切。断言就是一切。

他根据这种东方式的达达主义的否定一切的享乐主义精神,写了诗歌《皿》(1922)、《达达诗三篇》(1922)和小说《达达派艺术家的睡眠》(1922),以及有名的《达达派艺术家新吉的诗》(1923),他以佛陀的谛观、形而上学的语言和日常的通俗形象的结合,表现了他的诗的特质。诗人本人也说:"我的达达,是佛教装饰起来的"(《自传》)。

高桥新吉的这些创作,加快了引进达达主义的进程。1923年《中央美术》杂志出版了由高桥新吉、辻润、佐藤春夫编辑的"达达主义特辑",《新兴文学》也刊登有关文章,积极介绍达达主义艺术的理念和方法。辻润的《达达思想的真理》、高桥新吉的《达达佛问答》,以及堀口大学译苏波的《达达样本帖》,特别是在1924~1925年先后译了莫朗的小说《夜开门》和《夜闭门》,在介绍达达主义文学艺术方面起到了先锋的作用。这两部译作成为第一代现代艺术派——新感觉派诞生的直接契机。

在表现主义、达达主义盛行之时,日本文艺界也受俄国革命前后发生的结构主义的影响。首先村山知义、柳濑正梦等于1923年组织前卫美术团体MAVO(马沃),并发行机关杂志《马沃》。村山知义宣言:

我们正站在尖端。而且永远站在尖端吧。我们是过激。我们要革命。我们要前进。我们要创造。①

同时,在村山知义的亲自推动下,于1924年在筑地小剧

①转引自千叶宣一《艺术的近代派》,《日本文学新史》(现代),第24~25页,至文堂1986年版。

场上演了凯塞的《从早晨到深夜》，积极地宣扬和传播了结构主义艺术。当时活跃在文坛的年轻作家、诗人林芙美子、冈本润、壶井繁治、平林泰子、辻润等都热情地投以关注的目光和投入积极的行动。但村山知义本人在实践中深知结构主义存在一定的局限性，他还发表了《现在的艺术和未来的艺术》（1924）,归纳结构主义未能解决以下三个问题(一)未解决艺术形式问题；(二）未解决民众艺术与超常规的尖端艺术的关系问题；(三）未解决革命艺术与社会主义艺术的关系问题，并且断言“大概可以明显地看到结构派不可避免的死亡”。接着他所写的《结构派研究》（1925）一文，反映了他对结构主义的矛盾思想。村山知义发动结构主义的同时，又预告“结构派不可避免的死亡”，说明在近代与现代之交，正在新兴的两种艺术观的对立——无产阶级文学的艺术观与现代艺术派的艺术观的对立。日本文学史的近代正式终结，在无产阶级文学的诞生与现代艺术派的展开中，揭开它的现代的序幕。

附录

日本近代文学史年表

和历	公元	作品	评论·理论	事项
幕末	1866		西洋事情(福泽谕吉)	幕末近代启蒙胎动
明治元年	1868		穷理图解(福泽谕吉)	改元明治 启蒙思潮兴起
2	1869		世界国尽(福泽谕吉)	
3	1870	西洋徒步旅行记(假名垣鲁文)	真政大意(加藤弘之) 百学连环(西周)	西周开设育英舍
4	1871	火锅(假名垣鲁文)		废藩置县
5	1872		劝学篇(福泽谕吉) 美妙学说(西周)	成立日本基督公会 颁布学制
6	1873		文明开化(加藤佑一)	默认基督教存在
7	1874	柳桥新志(成岛柳北) 赞美诗(翻译)		创刊《明六杂志》
8	1875		文明概论(福泽谕吉) 百一新论(西周) 心理学说一斑(西周译) 宾般氏心理学(西周译)	制定新闻条例
9	1876		新约圣史略(堀江复译)	
10	1877		民约论(服部德译)	
11	1878	花柳春话(丹羽纯一译)		流行翻译小说
12	1879	奇想春史(织田纯一郎译)	民权自由论(植木枝盛) 修辞与文采学(菊池大麓译)	

13	1880	情海波澜(户田欣堂译) 春风情话(坪内逍遥)		诞生政治学说
14	1881		社会平权论(松岛刚译)	流行斯宾塞进化论 成立自由党 创刊《东洋学艺杂志》
15	1882	新体诗抄(外山正一等译) 虚无党退治奇谈(川岛忠之助译) 俄国虚无党事情(同上) 自由凯歌(宫崎梦柳译)	美术真髓(大森惟中译) 民约译解(中江兆民译)	创立东京专科学校(早大前身) 开展新体诗运动 流行政治小说
16	1883	经国美谈(矢野龙溪)	维氏美学(中江兆民译)	修改新闻条例 鹿命馆开馆
17	1884	虚无党实传记鬼啾啾(宫奇梦柳译) 自由太刀余波锐锋(坪内逍遥译)		
18	1885	佳人奇遇(东海散士) 当代书生气质(坪内逍遥)	小说神髓(坪内逍遥)	兴起写实主义文学思潮,言文一致运动,主要作家坪内逍遥、二叶亭四迷 成立砚友社,兴起拟古典主义思潮,主要作家尾崎红叶、幸田露伴等
19	1886	新体诗词选(山田美妙选) 雪中梅(末广铁肠)	小说总论(二叶亭四迷) 闻戏剧改良会创立略述鄙见(坪内逍遥)	公布各种学校令 成立戏剧改良会

20	1887	浮云（二叶亭四迷） 武藏野（山田美妙）	改良歌论（小中村义象等）	诞生近代小说 创立民友社 创刊《国民之友》 平民主义风靡一时，主要作家德富苏峰等
21	1888		言文一致论概略（山田美妙） 学术与美术的差别（二叶亭四迷译） 批评论（大西祝）	创立政教社创办《日本人》，兴起国粹主义，主要作家三宅雪岭、志贺重昂
22	1889	二人比丘尼色情忏悔（尾崎红叶） 风流佛（幸田露伴） 楚囚之诗（北村透谷） 于母影（森鸥外）	惊愕于戏剧改良者的偏见（森鸥外）	诞生近代诗 创立新诗社 创刊《栅草子》
23	1890	舞姬（森鸥外） 一口剑（幸田露伴）	日本韵文论（山田美妙） 小说三派（坪内逍遥）	颁布《教育敕语》 召开第一次帝国议会
24	1891	蓬莱曲（北村透谷） 五重塔（幸田露伴）	美妙斋主人的韵文论（森鸥外） 早稻田文学的没理想（森鸥外）	创刊《早稻田文学》 开展“没理想”论争
25	1892	即兴诗人（森鸥外译） 三个妻子（尾崎红叶）	厌世家与女性（北村透谷） 没理想的由来（坪内逍遥）	

26	1893	湖处子诗集	内部生命论（北村透谷） 何谓干预生活（北村透谷）	创刊《文学界》，兴起浪漫主义思潮，主要作家森鸥外、北村透谷、樋口一叶等 短歌、和歌改良运动高涨
27	1894	大年夜（樋口一叶） 桐一叶（坪内逍遥） 亡国之音（与谢野铁干）	日本风景论（志贺重昂）	爆发中日甲午战争
28	1895	青梅竹马（樋口一叶） 十三夜（樋口一叶） 外科室（泉镜花） 黑蜴蜓（广津柳浪）	唯物论（津田真道）	流行观念小说和悲惨小说 创刊《文库》
29	1896	东西南北（与谢野铁干） 多情多恨（尾崎红叶）	论近世思潮（今户秋骨） 论小说界的新潮（岛村抱月） 观念小说（高山樗牛）	
30	1897	金色夜叉（尾崎红叶） 嫩菜集（岛崎藤村） 抒情诗集（宫崎湖处子等） 天地玄黄（与谢野铁干） 源老头（国木田独步）	赞日本主义（高山樗牛）	劳资纠纷激化 创刊《杜鹃》

31	1898	不如归（德富芦花） 一叶舟（岛崎藤村）	所谓社会小说（金子筑水） 福翁自传（福泽谕吉） 法兰西诗坛的新声（上田敏）	创立社会主义研究会 兴起社会主义文学思潮、主要作家德富芦花、木下尚江等
32	1899	天地有情（土井晚翠） 暮笛集（薄田泣堇）	审美纲领（森鸥外等）	公布著作权法 流行家庭小说，出现写生文
33	1900	高野圣（泉镜花） 初姿（小杉天外） 落梅集（岛崎藤村）	初姿序（小杉天外） 审美新说（森鸥外） 自然与人生（德富芦花）	创刊《明星》，继承《文学界》的浪漫主义思潮
34	1901	乱发（与谢野晶子） 武藏野（国木田独步） 东洋社会党（久松狷堂） 落梅集（岛崎藤村）	论美的生活（高山樗牛） 一年有余（中江兆民） 花余香（田山花袋）	创刊《文艺界》
35	1902	流行歌（小杉天外） 地狱之花（永井荷风） 旧东家（岛崎藤村） 黑潮（德富芦花）	流行歌序（小杉天外） 地狱之花跋（永井荷风）	
36	1903	社会主义诗集（儿玉花外） 金色夜叉（尾崎红叶）	社会主义神髓（幸德秋水）	创立平民社、创刊《平民新闻》 流行社会主义小说
37	1904	火柱（木下尚江） 春鸟（国木田独步）	露骨的描写（田山花袋）	爆发日俄战争 创刊《新潮》

38	1905	海潮音（上田敏译） 我是猫（夏目漱石） 春鸟集（蒲原有明）		日俄媾和条约签字 象征诗兴起
39	1906	野菊之墓（伊藤佐千夫） 破戒（岛崎藤村） 哥儿（夏目漱石） 白羊宫（薄田泣堇） 其面影（二叶亭四迷）	共产党宣言（幸德秋水等译） 社会主义评论（河上肇） 幻灭时代的悲哀（长谷川天溪） 被囚禁的文艺（岛村抱月） 神秘的半兽主义（岛村抱月）	创立文艺协会，科学社会主义学说开始传播 兴起自然主义文学思潮，主要作家岛崎藤村、田山花袋、岛村抱月、长谷川天溪
40	1907	棉被（田山花袋） 妇系图（泉镜花）	无解决的文学（片上天弦） 排除理论的游戏（长谷川天溪） 人生观的自然主义（片上天弦） 文艺上的自然主义（岛村抱月）	出现私小说模式 《新思潮》（第一次）创刊

41	1908	生(田山花袋) 春(岛崎藤村) 荒野(武者小路实笃) 有明集(蒲原有明) 瘦犬(相马御风) 昏暗的门(三木露风)	艺术和生活之间划一线(岛村抱月) 自然主义比较论(后藤宙外) 自然主义的价值(岛村抱月) 自然主义论(樋口龙峡) 文学论(夏目漱石) 论我国的自然主义(田中王堂) 暴露现实的悲哀(长谷川天溪) 新自然主义(岩野泡鸣) 《鸡头》序(夏目漱石)	创立牧羊神之会 兴起惟美主义文学思潮,主要作家木下杢太郎、北原白秋、上田敏、永井荷风、谷崎润一郎等 开展"自然主义价值论"的论争
42	1909	耽溺(岩野泡鸣) 乡村教师(田山花袋) 隅田川(永井荷风) 邪宗门(北原白秋)	马里内蒂《未来派宣言》(森鸥外译) 读近代文艺的研究(安倍能成)	创刊《昴星》、《屋顶庭园》 创立自由剧场,话剧运动渐盛
43	1910	和歌罩灯(泉镜花) 家(岛崎藤村) 土(长冢节) 流浪(岩野泡鸣) 足迹(德田秋声) 文身(谷崎润一郎) 微光(正宗白鸟) 除锈工(有岛五郎) 一握砂(石川啄木)	时代闭塞的现状(石川啄木) 论抛弃自然主义(片山孤村) 沉默之塔(森鸥外) 白桦运动(武者小路实笃)	日本吞并朝鲜 "大逆事件"第一次公审 创刊《三田文学》、《新思潮》(第二次) 创刊《白桦》,兴起理想主义文学思潮,主要作家武者小路实笃、志贺直哉、有岛五郎、长与善郎

44	1911	霉(德田秋声) 泥人儿(正宗白鸟) 雁(森鸥外) 幸福的人(武者小路实笃) 和泉屋染物店(木下杢太郎) 悲哀的玩具(石川啄木)	善的研究(西田几太郎) 六号杂感(武者小路实笃)	"大逆事件"判决幸德秋水等死刑
明治45 大正元年	1912	恶魔(谷崎润一郎) 旋涡(上田敏) 千曲川素描(岛崎藤村) 大津顺吉(志贺直哉)		明治天皇驾崩,改元大正 创刊《近代思想》 盛行上演西方翻译剧
2	1913	珊瑚集(永井和风) 白手的猎人(三木露风) 糜烂(德田秋声) 梧桐花(北原白秋) 大菩萨岭(中里介山)	尼采研究(和辻哲郎)	拥护宪政运动,开始大正民主时代
3	1914	湖水与他们(丰岛与志雄) 牧场兄弟(久米正雄) 阿末之死(有岛五郎) 路程(高村光太郎)	民众诗的特质(白鸟省吾)	爆发第一次世界大战 创刊《新思潮》(第三次),兴起新现实主义思潮,主要作家芥川龙之介、菊池宽、久米正雄、山本有三等

4	1915	罗生门(芥川龙之介) 他的妹妹(武者小路实笃)		新浪漫主义极盛,情话文学泛滥
5	1916	牛栅的臭气(正宗白鸟) 鼻子(芥川龙之介) 屋顶狂人(菊池宽) 矿工(宫岛资夫) 贫穷的人们(中条百合子) 比本领(永井荷风) 该隐的末裔(有岛五郎) 善心恶心(里见弴)	扑灭游荡文学(赤木桁平) 自然主义前派的跳梁(生田长江) 艺术上的理想主义(赤木桁平)民众艺术的意义及价值(本间久雄)	反自然主义、历史小说陆续出现 白桦派理想主义风靡文坛
6	1917	父归(菊池宽) 异端者的悲哀(谷崎润一郎) 在城崎(志贺直哉) 吠月(萩原朔太郎)	资本论解说(高富素之) 民众艺术论(大杉荣译) 为了新世界的新艺术(大杉荣)	俄国十月革命,广泛传播社会主义思想 民众艺术论兴起
7	1918	新生(岛崎藤村) 地狱变(芥川龙之介) 田园的忧郁(佐藤春夫) 火花(永井荷风) 襤楼之光(谷崎润一郎) 抒情小曲(室生犀星)	民主主义论(吉野作造) 新村的生活(武者小路实笃) 民众在哪里(加藤一夫) 社会问题还是艺术问题(大杉荣)	日本出兵西伯利亚 抢米暴动波及全国 一战结束 开展民众艺术论争 创刊《民众》,兴起民众诗运动 武者小路实笃创办"新村"

8	1919	食后的歌（木下杢太郎） 友情（武者小路实笃） 一个女人（有岛五郎） 虐杀婴儿（山本有三）	民众艺术论（加藤一夫） 近代戏剧的路径（小山内薰）	创刊《工人文学》 开展政治与文学论争
9	1920	民众艺术选（福田正夫等） 生命之冠（山本有三） 不惜夺爱（有岛五郎） 珍珠夫人（菊池宽） 越过死亡线（贺川丰彦） 最下层唱出的歌（根岸正吉等）	走出象牙之塔（厨川白村） 第四阶级文学（中野秀人）	一战后爆发经济危机 诞生民众诗 通俗小说流行 颓废小说流行
10	1921	暗夜行路（志贺直哉） 三等舱乘客（前田和广一郎） 殉情诗集（佐藤春夫）	民众艺术的理论与实践（平林初之辅） 文艺运动与工人运动（平林初之辅） 日本未来派宣言运动（平户廉吉） 苦闷的象征（厨川白村）	创刊《播种人》，工人文学兴起，主要作家金子洋文、宫地嘉六、宫岛资夫等
11	1922	人类万岁（武者小路实笃） 海神丸（野上弥生子） 达达诗三首（高桥新吉） 多情佛心（里见弴） 黑发（近松秋江）	一篇宣言（有岛五郎） 人格主义（阿部次郎） 第四阶级与文学（平林初之辅） 无产阶级运动的方向转变（山川均）	成立全国水平社、日本共产党 创刊《无产阶级》 有岛五郎创办“共产农园” 口语自由诗散文化论争

12	1923	达达派新吉的诗(高桥新吉) 骷髅跳舞(秋田雨雀) 蝇(横光利一) 太阳(横光利一) 侏儒的话(芥川龙之介) 地狱(金子洋文) 一个男人(武者小路实笃) 青铜的基督(长与善郎) 青猫(萩原朔太郎) 水墨集(北原白秋)	日本改造法案大纲(北一辉) 无产阶级的文化(平林初之辅) 达达主义者新吉的诗(高桥新吉)	关东大地震 公布"治安维持法",加强镇压无产阶级运动 受山川均主义影响日共解散 创刊《文艺春秋》、《赤与黑》

索引

一 画

二 画

三画

四 画

五画

六 画

七 画

八画

九画

十画

十一画

十二画

十三画

十四画

十五画

十 六 画

十 七 画

十八画

十九画

二十一画